Samuel Anderson
de Oliveira Lima

Gregório de Matos

do Barroco à Antropofagia

edufrn



REITORA

Ângela Maria Paiva Cruz

VICE-REITOR

José Daniel Diniz Melo

DIRETORIA ADMINISTRATIVA DA EDUFRN

Luis Passeggi (Diretor)
Wilson Fernandes (Diretor Adjunto)
Judithe Albuquerque (Secretária)

EDITORAÇÃO

Kamyla Alvares (editora)
Alva Medeiros da Costa (supervisora editorial)
Natália Melão (colaboradora)
Suewellyn Cassimino (colaboradora)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Débora Oliveira
Nelson Patriota
Andreia Braz

DESIGN EDITORIAL

Michele Holanda (coordenadora)
Rafael Campos (capa e miolo)



Samuel Anderson de Oliveira Lima

Gregório de Matos

do Barroco à Antropofagia

edufrn

Coordenadoria de Processos Técnicos
Catalogação da Publicação na Fonte.UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Lima, Samuel Anderson de Oliveira
Gregório de Matos [recurso eletrônico] : do barroco à antropofagia / Samuel Anderson de Oliveira Lima. – Natal, RN : EDUFRN, 2016.
376 p. : 10.073 Kb ; PDF

Modo de acesso: http://repositorio.ufrn.br
ISBN 978-85-425-0657-0

1. Matos, Gregório de, 1633?-1696 – Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira – História e crítica. 3. Literatura barroca. 4. Antropofagia (Movimento literário). I. Título.

CDD B869.109
RN/UF/BCZM 2016/85 CDU 821.134.3(81)-1.09

Av. Senador Salgado Filho, 3000 | Campus Universitário
Lagoa Nova | 59.078-970 | Natal/RN | Brasil
e-mail: contato@editora.ufrn.br | www.editora.ufrn.br
Telefone: 84 3342 2221



Ser poeta, não. Poder sê-lo.

Paul Valéry

Eu sou aquele, que os passados anos
cantei na minha lira maldizente
torpezas do Brasil, vícios e enganos.

Gregório de Matos

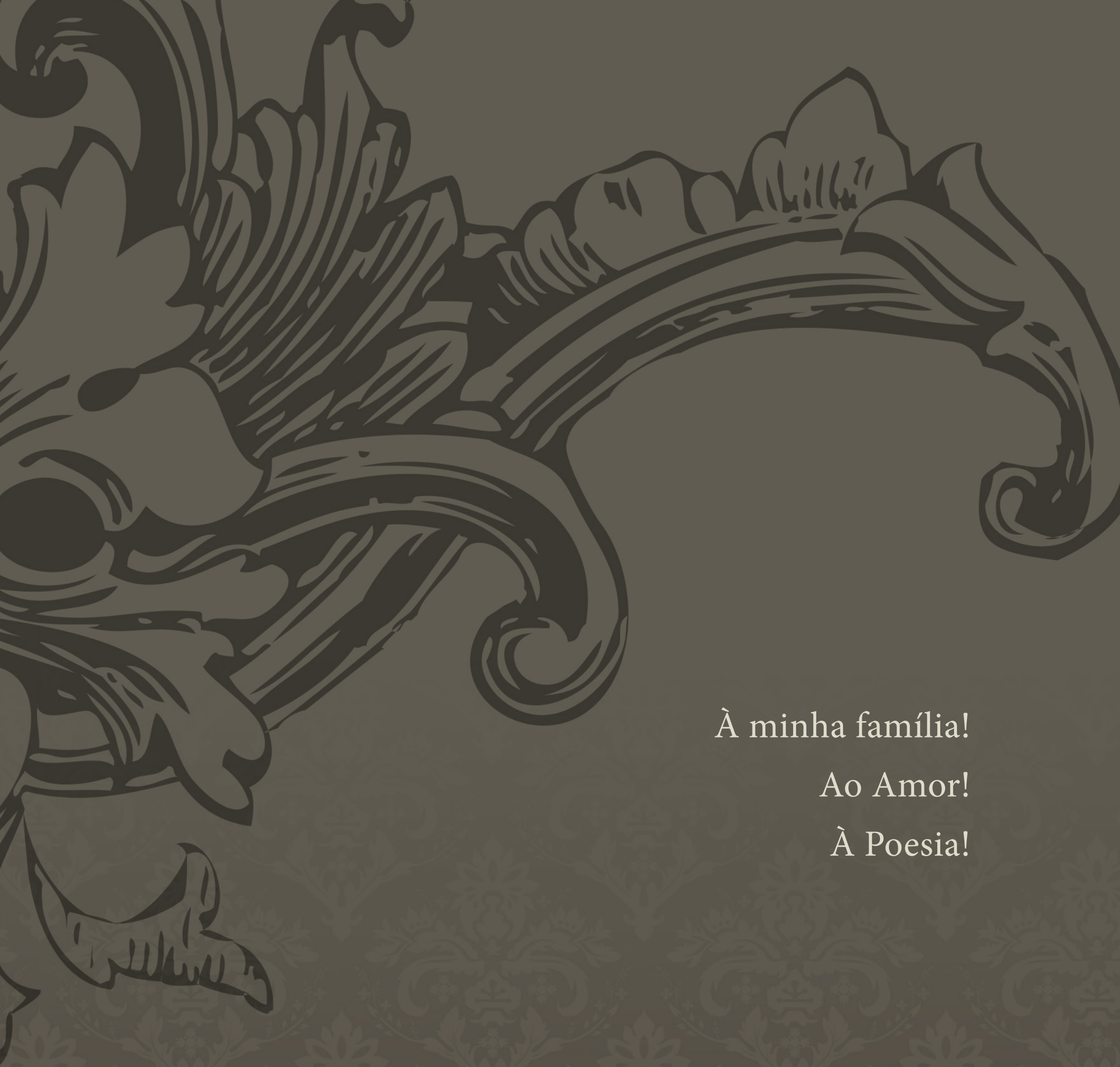
Interpreto e pratico o Barroco enquanto apoteose do artifício, enquanto ironia e irrisão da natureza; a escrita é uma prática de artificialização. Cada escrita contém uma outra, comenta-a, carnavaliza-a, torna-se o seu duplo pintalgado; a página enxertada de diferentes texturas, de múltiplos estrados linguísticos, tornou-se espaço de um diálogo: como um teatro em que os actores fossem os textos. E este teatro é por excelência cultural, citacional, paródico.

Severo Sarduy

Cada grande obra literária é uma resposta sobre o que é a vida e sobre quem *é a vida.*

Alceu Amoroso Lima





À minha família!

Ao Amor!

À Poesia!



AGRADECIMENTOS



Um trabalho como este não é feito sozinho, como se estivéssemos no limbo, mas nele é possível perceber a presença de muitos atores, de muitas vozes. Não se trata aqui da presença essencial dos teóricos estudados, mas sim das vozes amigas que acalentaram minha pena nas tortuosas noites de silêncio e produção.

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, autor supremo da vida, aquele que, seguramente, me tem sustentado e agraciado todos esses anos; em segundo lugar, à minha família, pelo apoio, pela estima, pela confiança, pois, mesmo distante fisicamente, soube estar junto na realização dos meus sonhos.

Em particular, agradeço ao meu querido amigo Nelson Soares, que me acompanhou durante os meses de escritura e pelo belíssimo trabalho com o material gráfico deste livro. E também quero agradecer, com carinho, aos meus queridos amigos que acompanharam essa jornada direta e/ou indiretamente. São muitos, mas gostaria de nominar alguns em especial: Adaysia, Dalto, Melque, Felipe, Caio, Izabel, Israel e Lenise.

É preciso destacar o apoio de alguns professores basilares para minha aprendizagem, não só os da academia, mas também

aqueles que me ajudaram a sonhar com a Universidade: Onides, Maria José, Avany Peixoto, Henrique Eduardo, e de forma especial à minha ex-professora e agora colega, Reny Maldonado, que foi uma das grandes incentivadoras da minha carreira acadêmica.

Vale destacar também meu apreço e admiração pelo professor Francisco Ivan, meu orientador desde o mestrado, pois com ele tenho aprendido a percorrer o labirinto barroco na poesia. Agradeço principalmente pelo lindo e carinhoso prefácio que introduz este livro.

Nesse rol de mestres, quero agradecer especialmente ao professor Humberto Hermenegildo, ao professor João Batista, ao professor Raimundo Leontino e à professora Sandra Erickson, que, juntos, compuseram a banca de avaliação de minha tese, ora transformada em livro. A contribuição de cada um de vocês foi essencial para o melhoramento deste meu discurso barroco-antropofágico.

Agradeço carinhosamente aos meus alunos, pois junto deles pude acreditar no poder do estudo e da leitura como artifícios de mudança no perfil desse mundo. E, por fim, ao Amor, por ser ele quem me preenche todos os dias, pois Amar cabe a quem é feliz, e eu Amo Amar o Amor.

O Triunfo da Poesia



Barroco, carnaval e antropofagia: a poesia de Gregório de Matos é a matéria deste livro. Livro destinado a mostrar seu colorido, erudição e elegância. Colorido, erudição e elegância que se traduzem nas cores concretas de sua linguagem. Poesia de todos os tempos aqui compreendida como parte de uma tradição vasta de diálogo com outros autores. Gregório de Matos. Como escreve o autor deste livro: "Nome hoje conhecido e debatido pela crítica literária que tantas vezes o acusou, o amaldiçoou, mas que também o elogiou e o enriqueceu com epítetos laudatórios". E isto mesmo é a história da poesia de Gregório de Matos. A poesia de todos os tempos e fonte verdadeira da poesia brasileira. Fonte de continuidade e tradição poética que em seus entrechos deixa entrever outras fontes bem como o procedimento de suas utilizações. E já digo: a expressão *poesia brasileira* não limita em nada o caráter universal da poesia de Gregório de Matos. Poesia brasileira porque revela o espírito, a realidade ou o caráter do brasileiro? É importante trazer para este espaço o pensamento de Oswald de Andrade sobre a marca antropofágica da cultura brasileira, nossa raiz e vertente; vertente que é uma razão:

"razão antropofágica", ou seja, aquilo que distingue nosso poeta seiscentista em sua brasilidade. O autor deste livro, ou, melhor dito, deste ensaio, faz *um convite à devoração antropofágica*. Claro, entendendo-se por *devoração antropofágica* o diálogo paródico, cultural e artístico que Gregório de Matos estabelece com os autores europeus. Por exemplo, o diálogo com sonetos de Camões, de Quevedo, de Gôngora, onde nosso poeta seiscentista arrasta todo um panorama da poesia dessa geração a partir dos temas e motivos caros a esses poetas. Portanto, temas, motivos e tons são por Gregório de Matos retomados, desviados e deslocados, conscientemente, assumindo novos tons paródicos e bastante grotescos. *Devoração antropofágica* é um princípio criativo que se assemelha ao princípio de criação da poética barroca de imitação/tradução. Assim, é preciso observar: estou escrevendo sobre uma tese de doutorado que aqui se transformou em livro. E não importa: a despeito da plurissignificação de seus capítulos o leitor perceberá a continuidade de um pensamento que retoma Gregório de Matos e avança na compreensão do Barroco e, por fim, acaba por animar o leitor com uma abordagem mais rica e uma concepção moderna de superação historicista do Barroco e sua poética.

O Barroco não se prende a uma linearidade historicista. O Barroco é um estado de espírito. O Barroco é uma constante; uma encruzilhada onde se cruzam poetas de tempos e lugares distantes. Nesta encruzilhada se encontra Gregório de Matos. Gregório de Matos não é apenas uma pessoa, um indivíduo ou um autor do

século XVII, no Brasil. Não é o poeta original brasileiro, senão, o espírito de uma época que ecoou desde o Velho Mundo ao Novo Mundo, rompendo fronteiras e limites nacionais. Esse espírito sopra em todos os autores e em todas as literaturas de qualquer tempo e lugar. Gregório de Matos escreve em sincronia com Camões, Quevedo, Gôngora, Petrarca... pratica o Barroco como procedimento paródico de revelação e transparência das fontes. É ilusão a existência de Gregório de Matos como o poeta original da nacionalidade da literatura brasileira; mas não o é a realidade de sua poesia barroca que se apresenta como a *Crônica do viver baiano seiscentista*. A poesia barroca é utópica e como tal o poeta sonha mais além dos limites nacionais. Barroca é toda a obra de Gregório de Matos, seu discurso/estilo universal ou, melhor, antropofágico, internacional. É preciso ler para ver: Gregório de Matos não afirma nem nega os temas locais/nacionais, não nega os temperamentos, mas critica e faz paródia. Tanto mais a paródia é perfeita, são menos destacados os temas e os motivos locais. Assim entrevê a antropofagia. O poema barroco implica um discurso, mais que um estilo temático; o poema barroco não possui um significado; estabelece relações de significações; é linguagem em sua expressão artística.

Este livro celebra um triunfo. O triunfo da poesia de Gregório de Matos em nossa época moderna. É também o triunfo do leitor, o leitor de poesia em um momento tão carente... os capítulos, as citações e as notas que recolhe seu autor com respeito à obra poética gregoriana e sua fortuna crítica fazem ver

uma vasta bibliografia que avança no tempo histórico. E mais importante: seu autor faz ver Gregório de Matos, de fato, como um poeta barroco/moderno; o caráter barroco de sua poesia que determinou e dominou aquele instante único do século XVII brasileiro, e que constitui uma constante identidade de nossa cultura literária em todos os instantes de nossa tradição. Portanto, a poesia de Gregório de Matos é parte de uma ampla tradição: a tradição da poesia barroca; tradição de uma estirpe de poetas que em diálogo antropofágico transplantaram para a América o discurso, a escrita e a linguagem da era moderna. Esse diálogo é a substância antropofágica da poesia de Gregório de Matos; substância que se mescla e se torna a essência da cultura brasileira, barroca, antropofágica, por excelência. Barroco é o poema de Gregório de Matos feito com uma linguagem universal e, neste sentido, sua poesia está destinada a ser poesia moderna abraçada por todos os poetas modernos da literatura. O primeiro momento de nossa literatura, aquele momento de "espírito" barroco, foi um momento de transgressão e ruptura e se iniciou com Gregório de Matos.

Não é meu propósito repetir aqui o que já escreveu o autor deste livro/ensaio sobre a poesia de Gregório de Matos. Limito-me tão somente a sublinhar a significação de sua tese dentro do âmbito acadêmico e, ao mesmo tempo, a importância de mais um livro que se publica no espaço da literatura brasileira, especialmente, sobre a poesia gregoriana. Um livro como este só se pode escrever em termos de uma disciplina acadêmica. Uma tarefa que poderia

se esterilizar em enumerações fastidiosas de notas e citações, no entanto, é uma tarefa feita com fineza e permite ao leitor o prazer da leitura. Trata-se de um livro inspirado por uma ideia que se plasma no título: *Gregório de Matos: do Barroco à antropofagia*. É a "devoração" da leitura de uma *Obra Poética* através de muitas leituras e muitos livros; todos investigados e compreendidos desde os clássicos, os Barrocos, os modernos, quer agradem quer desagradem. Assim, pode-se notar como o autor aqui quer fazer dos livros que leu e investigou uma leitura crítica: sua leitura do texto gregoriano. Mais que uma tese fechada é um livro aberto a uma natureza: a natureza da linguagem barroca. Nada mais fascinante: essa linguagem quer ser moderna e, portanto, se desdobra em modernidade. O Barroco é a chave de entrada para a modernidade. Gregório de Matos é barroco e, como poeta barroco, inaugura, dialógica e antropofagicamente, nossa modernidade. O processo é circular. *Dobras que se desdobram ad infinitum*. O Barroco não é antigo nem novo; nem menos moderno que a modernidade. O discurso barroco gregoriano é aqui investigado no trabalho construtivo dos poemas selecionados, nas suas resistências mesmas no tocante à linguagem e suas formas.

Samuel neste livro colaborou com cada um dos leitores de Gregório de Matos; neste mundo de especialistas que é a universidade, um leitor, verdadeiramente, investigador parece ser uma raridade. Vejo esperança neste livro; sinto com a leitura de suas páginas que minha desconfiança universal para com os leitores de poesia se torna menos angustiante e evoca um triunfo.

Para sua sorte, este livro está ligado à sua profissão, ele que é professor de literatura. Nada mais natural que o exercício da poesia inseparável de sua profissão mesma. Este foi o livro que escreveu Samuel Anderson e estas são as palavras que nos farão recordar a poesia de Gregório de Matos do século XVII até hoje. Que a poesia seja para ele o signo maior de sua existência humana.

Francisco Ivan



SUMÁRIO



Introdução



Gregório de Matos e Guerra. Nome hoje conhecido e debatido pela crítica literária que tantas vezes o acusou, o amaldiçoou, mas que também o elogiou e o enriqueceu com epítetos laudatórios. Um poeta cuja vida e obra têm sido questionadas durante anos. A primeira, por não haver *provas* sobre alguns dados de sua biografia; a segunda, por não se conhecer autógrafo nos mais de setecentos poemas a ele atribuídos. Hoje, por outro lado, essa visão reducionista mudou. Diversos estudiosos, nacionais e internacionais, já conseguiram responder a muitas perguntas que foram feitas com o nome de Gregório de Matos. Mas a falta de uma edição crítica tem deixado algumas lacunas no discurso defensório do poeta barroco.

Além dos críticos literários, propriamente aqueles que escreveram a história da literatura brasileira, muitos estudiosos defenderam suas teses sobre a poética de Gregório de Matos. O que se percebe, na verdade, é que o nome Gregório de Matos se vale para diversos campos do saber, seja a literatura, a filosofia, a antropologia, a história. Há muitos estudos que buscam aprovar o nome do poeta como base essencial de seus discursos teóricos. Isso nos leva a crer que o texto poético gregoriano não pode ser

descartado, menosprezado, ridicularizado, mas sim, elevado ao cenário dos deuses. No texto gregoriano, há um pouco do muito requisitado pelas academias; através dele, podemos enxergar diversos aspectos, tais como costumes, música, alimentação, vestuário, comportamentos, governança, religiosidade. É o retrato social de uma época que transpassa o tempo e chega até nós, na contemporaneidade.

Sob a alcunha de Gregório de Matos e Guerra foram erigidos dois pilares desde a primeira vez que seus poemas foram lidos nas ruas baianas. São dois lados que se antagonizam – defesa e acusação argumentam –, cada uma com suas vozes, a fim de construir uma fortuna crítica. O que conta a primeira biografia de Gregório de Matos e Guerra, escrita por Manuel Pereira Rabelo, por exemplo, é que seus poemas satíricos afetaram a muitos poderosos, causando-lhes dissabores, mas o poeta sempre teve amigos que o ajudaram, como romanceia Ana Miranda, em *Boca do Inferno* (2006). A partir de uma biografia romântica do poeta, questionada e re-visada por muitos críticos, podemos conhecer um pouco da vida dele. É tão controversa a questão – não há comprovação documental sobre os fatos ali narrados – que foram defendidas duas teses que discutem justamente a questão biográfica, e ambas divergem no enfoque estabelecido. A primeira, publicada em livro, *As artes de enganar* (2000), de Adriano Espínola, desconstrói tudo ou quase tudo que se vinha escrevendo sobre Gregório de Matos. Para

Espínola, o poeta é o autor de todas as didascálias[1] presentes na obra completa e é o autor da biografia, assumindo o pseudônimo de Manuel Pereira Rabelo. Questiona também a existência de um desafeto do poeta, chamado Frei Lourenço Ribeiro, e afirma que seria o próprio Gregório assumindo outra identidade. Contrária a isso, uma pesquisadora baiana, Silvia La Regina, afirma que houve sim um autor da *Vida* (primeira biografia de GM[2]) e que esse seria Manuel Pereira Rabelo. Ela baseia-se em uma pesquisa documentária em vários códices[3], no Brasil e em Portugal. Esse é apenas um exemplo das divergências quando o assunto é a poesia de Gregório de Matos e Guerra.

Outra tese de valor inestimável para os estudos gregorianos é *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (2004), defendida por João Adolfo Hansen. Tratando especificamente da vertente satírica do poeta, Hansen também desconstrói a voz da crítica que vinha afirmando que a sátira

1 Didascálias: são instruções que os poetas dramáticos davam aos atores para a representação cênica. São um suporte ao texto dramático, que ajudam a compor a cena teatral. No caso dos poemas de GM, como não há títulos, cada um vem acompanhado por informação adicional que ajuda o leitor a situar o poema ao contexto de sua escritura. Existe uma divergência em relação ao verdadeiro autor dessas didascálias, se Manuel Pereira Rabelo ou Gregório de Matos. A tese de Adriano Espínola (2000) defende que Gregório foi o autor das didascálias, diferenciando-se do restante da crítica que acredita terem sido elaboradas por um terceiro – Manuel Pereira Rabelo.

2 Em alguns momentos, utilizaremos a sigla GM, que corresponde a Gregório de Matos.

3 Códice – manuscrito de textos. Antes os códices eram de madeira, só depois passaram a ser de papel.

gregoriana tinha valor moralizante. Para o ensaísta, o poeta estava, na verdade, seguindo padrões retóricos vigentes e não tinha a intenção de criticar as ações dos clérigos e governantes da Bahia. Hansen critica também a visão da crítica do início do século XX que buscou resgatar o Barroco no Brasil e pôs GM como patriarca desse movimento, mesmo sem essa intenção.

Antes de tudo, percorrendo as páginas da história da literatura, GM só é *percebido* no século XIX, motivo pelo qual a ala contrária ao poeta seiscentista contra-argumenta. O que muito se dizia era que a primeira *aparição* de GM na literatura brasileira se deu com a publicação do *Florilégio da poesia brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, entre os anos de 1850 e 1853, portanto, já na metade do século XIX. No entanto, uma publicação anterior, de 1831, de Januário da Cunha Barbosa, trouxe à baila a poesia gregoriana. Deputado e cônego da Capela Imperial, o antologista objetivava, como afirma o subtítulo da obra "Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas", apresentar ao Brasil *a produção poética nacional do passado*. O *Parnaso brasileiro* é a reunião de oito cadernos que foram publicados entre 1829 e 1832. O quinto desses cadernos, publicado em 1831, traz oito poemas atribuídos a Gregório de Matos, dos quais, segundo José Américo Miranda (apud BARBOSA, 1999), dois não foram incluídos nas *Obras completas*, organizadas por James Amado, por questões de autoria. Portanto, essa obra é uma das primeiras vozes a ecoar o brado gregoriano.

Em 1843, o *Parnaso brasileiro* já estava esgotado e talvez no intuito de dar continuidade ao trabalho de Januário Barbosa, João Manuel Pereira da Silva publica outro *Parnaso brasileiro*, com subtítulo "Seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil". Tentando ser diferente do antologista anterior, João Manuel seleciona os poetas em ordem cronológica e coloca Gregório de Matos como o primeiro da lista, mas com apenas dois poemas, certamente retirados da antologia de Januário Barbosa. Esses dois parnasos representam, a nosso ver, um testemunho da existência de uma literatura nacional e que também devem ter inspirado a organização da história da literatura, principalmente no dizer dos historicistas, quando se busca a *origem* da nossa literatura.

Com relação ao conceito de origem da literatura brasileira, podemos observar também duas visões diferentes. A de Antonio Candido, por exemplo, está pautada num sistema orgânico no qual há a presença destes três fatores essenciais: autores engajados (cientes de sua produção), um público leitor e um mecanismo de divulgação, um transmissor (um estilo). Sem isso, segundo o crítico, não há, de fato, uma literatura, mas apenas manifestações literárias. Esse pensamento está presente no Romantismo, a partir do qual, a *História* de Antonio Candido afirma ter o Brasil formado a literatura brasileira. No entanto, Afrânio Coutinho vai na contramão desse discurso, defendendo a tese de que a literatura brasileira teve início com as primeiras vozes que alcançaram o solo brasileiro, como as de José de Anchieta e Gregório de Matos,

pois, segundo ele, pouco importa se não havia interesse, nos séculos XVI e XVII, em produzir uma literatura para um público leitor específico, preocupado explicitamente com as questões da nacionalidade. Mesmo sendo estrangeiro, o homem europeu, em solo americano, deixava suas raízes e passava a ser um outro, condicionado à nova realidade tropical:

> Esse homem novo, americano, brasileiro, gerado pelo vasto e profundo processo aqui desenvolvido de miscigenação e aculturação, não podia exprimir-se com a mesma linguagem do europeu, por isso transformou-a, adaptou-a, condicionou-a às novas necessidades expressionais, do mesmo modo que se adaptou às novas condições geográficas, culinárias, ecológicas, às novas relações humanas e animais, do mesmo modo que adaptou seu paladar às novas frutas, criando, em consequência, novos sentimentos, atitudes, afetos, ódios, medos, motivos de comportamento, de luta, alegria e tristeza (COUTINHO, 2008, p. 20-21).

A literatura vista pelo prisma da independência está ancorada em motivos políticos e não estéticos, submetendo assim a arte a categorias diferentes das que ela deveria ter. O Barroco brasileiro, então, na perspectiva de Afrânio Coutinho, dá início à nossa literatura, justamente porque conjuga todos os aspectos da nova terra, do novo espaço, do novo homem. Sendo assim, a poesia barroca de Gregório de Matos é a transfiguração desse pensamento crítico, conjugada pela não linearidade, pelo rompimento da periodização historicista. No entendimento de Haroldo de Campos, que se aproxima do pensamento de

Coutinho, nossa literatura não teve infância, não teve origem, no sentido de ter nascido de forma simples, ela "já 'nasceu' adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época" (CAMPOS, 2011, p. 67). Com isso, Haroldo amplia a visão de Afrânio Coutinho e estabelece uma nova forma de pensar a história da literatura brasileira, vista como não linear, não conclusa, isto é, uma história em que os autores se intercomuniquem em épocas distantes através de uma *luz* que os ilumine e que, nos seus textos, seja possível enxergar um estilo que os ligue uns aos outros. Haroldo sugere, ademais, que a prática literária esteja substanciada pela função poética e pela função metalinguística, baseando-se nos estudos de Roman Jakobson. O que importa é o texto, a sua materialidade, e os poemas de GM mostram essa materialidade quando põem em cena os diversos atores daquele cenário de formação; por essa razão, ele é o precursor da literatura brasileira, que, para Coutinho (2008, p. 21), "iniciou-se no momento em que começou o Brasil. É 'brasileira', desde o primeiro instante, tal como foi 'brasileiro' o homem que aqui se formou desde que o europeu aqui se implantou". Um homem que estava dando início a uma nova realidade, abrindo portas para uma nova vivência, era um homem novo, obnubilado. Nessa direção, Coutinho afirma que a literatura produzida nos primeiros anos da colonização deve ser considerada brasileira sob o ponto de vista estético:

> A arte é estilo, oriundo da criação ou transformação de formas; o objeto estético, a obra de arte, é um todo,

> um universo autossuficiente, com uma forma e uma estrutura, uma autonomia e uma finalidade internas, uma forma significante, bastando-se e existindo por si mesmo, com a sua verdade própria, não se colocando a serviço de nenhum outro valor, não tendo outra função além de sua própria, que é despertar o prazer estético (COUTINHO, 2008, p. 32).

É justamente sob essa ótica que este livro se baseia para estudar a poesia de Gregório de Matos, considerando-a com valor estético, uma *forma significante*, portanto, distante da visão histórico-sociológica de Antonio Candido. Entretanto, este historiador, em publicações posteriores à sua *Formação*, revê alguns dos seus pensamentos críticos sobre o período barroco e sobre Gregório de Matos. Em *A educação pela noite*, por exemplo, o crítico defende os autores dos séculos XVII e XVIII em relação aos românticos: "[...] certos autores dos séculos XVII e XVIII parecem às vezes menos provincianos, mais abertos para os grandes problemas do homem do que muitos românticos do século XIX, enrolados no egocentrismo e no pitoresco" (CANDIDO, 1989, p. 176-177). Fala também a respeito do *rigor dialético* do *soneto barroco*, ilustrando esse pensamento com informações sobre o trabalho de Gregório de Matos como poeta em cuja poesia podemos encontrar os *costumes da sociedade em formação*. Também, com relação ao processo de amadurecimento do Brasil, na obtenção do elemento particular, como marca do país, Candido (1989, p. 178) afirma que "esta circunstância dá continuidade e unidade à nossa literatura, como elemento de formação da consciência nacional, do século

XVI, ou pelo menos do século XVII, até o século XIX". Dito dessa forma, isso se conjuga com o que estamos defendendo sobre a poética de Gregório de Matos, pautado no pensamento de que a literatura produzida desde o século XVI já está direcionada para as particularidades da sociedade em formação, e que, no século XVII, com GM, é intensificada, indo do particular ao universal, não pertencente só ao contexto baiano, mas em confluência com o mundial.

Retomando a questão da aparição de Gregório de Matos no cenário da literatura brasileira, o *Parnaso brasileiro* de Januário Barbosa, além dos oito poemas, também traz um quadro resumido da vida do poeta. Vale destacar aqui a voz do antologista no primeiro prefácio da obra:

> Empreendi esta coleção das melhores poesias dos nossos poetas, com o fim de tornar ainda mais conhecido no mundo literário o gênio daqueles brasileiros, que, ou podem servir de modelos, ou de estímulo à nossa briosa mocidade, que já começa a trilhar a estrada das belas letras, quase abandonada nos últimos vinte anos dos nossos acontecimentos políticos (BARBOSA, 1999, p. 33).

Num dos trabalhos contemporâneos mais significativos para a produção de uma obra crítica dos poemas gregorianos, Francisco Topa publica *O mapa do labirinto* (2001), resultado de sua tese de doutoramento defendida em 1999 na Universidade do Porto. A importância desse trabalho se dá justamente por ser um "inventário testemunhal da poesia atribuída a Gregório

de Matos", como afirma o subtítulo da obra. Para construir esse inventário, Francisco Topa reuniu todos os manuscritos que estavam disponíveis na época, dando tratamento especial ao leitor quando estabelece comparações entre os códices, quando corrige ortograficamente (adéqua) os versos. Topa reuniu 292 (duzentos e noventa e dois) manuscritos apógrafos[4], alguns dedicados exclusivamente ao poeta baiano, outros apenas miscelâneas nas quais se encontravam alguns poemas atribuídos a GM. Nesse trabalho paleontológico, segundo Leodegário Azevedo (apud TOPA, 2001, p. 14, v. 1), Topa conseguiu o número de "959 poemas, entre os quais 107 ainda inéditos, numa estimativa de mais de 45.000 versos". De fato, uma tarefa de grande magnitude com sérias contribuições ao estudo da obra gregoriana. Qualquer trabalho sobre GM hoje que não tenha à luz essa obra ficará lacunar. Nesse texto, está tudo de que mais substancial foi feito sobre GM até o momento, em se tratando da reunião de seus poemas.

Seguindo nosso discurso, a obra que apresenta Gregório de Matos ao cenário da literatura brasileira, no século XIX, de forma mais expressiva, é a antologia de Francisco Adolfo de Varnhagen, *Florilégio da poesia brasileira*, que em 1850 publica um total de 51 (cinquenta e um) poemas atribuídos ao poeta seiscentista. Mas, segundo Topa (2001, p. 15), alguns desses poemas são, na verdade, do irmão de Gregório, Eusébio de Mattos.

Como dito antes, a maioria dos estudos literários que envolvesse o poeta trazia a obra de Varnhagen como a precursora

4 Apógrafo: cópia de um escrito.

e propulsora da temática gregoriana. Vale salientar que o *Florilégio* traz uma quantidade significativa de poemas, o que justifica a referência dada a essa obra. Autores como Araripe Junior, Segismundo Spina, Haroldo e Augusto de Campos e outros fazem menção honrosa à antologia de Varnhagen.

Então, a partir daí parece que o interesse nos estudos dos poemas gregorianos tomou rumos mais intensos. Alguns anos depois, em 1882, Alfredo do Valle Cabral tenta publicar uma antologia dedicada exclusivamente ao conjunto da obra poética gregoriana, mas só conseguiu publicar um volume – *Sátira I*. É o primeiro, dentre todos os antologistas, que idealiza publicar uma obra só com os poemas de GM. Trata-se das *Obras poéticas de Gregório Mattos Guerra precedidas da vida do poeta pelo licenciado Manuel Pereira Rabelo*. É a primeira vez também que uma versão da biografia escrita por Manuel Pereira Rabelo é publicada integralmente. Mas, antes, já haviam sido publicados alguns trechos da *Vida* por Januário Barbosa, conforme nos afirma Silva La Regina (2003, p. II).

Logo após a divulgação da primeira biografia de GM e um pequeno compêndio de seus poemas, o historiador da literatura Sílvio Romero tece comentários favoráveis sobre a poética gregoriana. Isso influenciou um grande estudioso da cultura e literatura brasileiras a dedicar um pouco de seu tempo para, em 1893, publicar no *Jornal do Brazil* um ensaio sobre Gregório de Matos, que posteriormente, em 1910, publica em livro, no qual afirma que “Gregório de Mattos é toda a poesia do século XVII” (ARARIPE JÚNIOR, 1910, p. X).

Num livro com apenas cinquenta e seis páginas, o professor Álvaro Guerra, em 1922, já no início do século XX, publica uma pequena biografia de Gregório. E vinte anos depois, 1942, Rossini Tavares de Lima publica uma biografia com o título *Gregório de Matos, o Boca do Inferno*. É a primeira vez que o epíteto pejorativo é dado ao poeta. Essa biografia de Rossini tem os mesmos ranços românticos daquela que a inspirou, a *Vida* de Manuel Pereira Rabelo.

O século XX foi promissor em se tratando da obra poética de GM. Muitas obras foram surgindo como fonte para a autenticação do poeta baiano. Mas alguns desses estudos não traziam novidades, só invocavam vozes anteriores. Para Haroldo de Campos, Segismundo Spina deu uma grande contribuição para os estudos gregorianos, principalmente porque, no ano de 1946, ele publicou dois trabalhos de fôlego que põem em destaque o atrevido Gregório de Matos e Guerra. Na *Revista brasileira*, Spina publicou uma análise do poema "Marinícolas", um dos mais virulentos da sátira gregoriana. Já em livro, publicou *A poesia de Gregório de Matos*, que traz uma biografia e uma antologia.

Neste mesmo ano de glória para a obra gregoriana, Afrânio Coutinho reedita pela Academia Brasileira de Letras o *Florilégio da poesia brasileira*. Mas, um pouco antes, em 1929, Afrânio Peixoto publica uma edição de peso da poética gregoriana. Segundo Francisco Topa (2001, p. 165), "foi a partir do trabalho de Peixoto que Gregório entrou definitivamente na historiografia literária brasileira e que a parte mais significativa da sua obra

começou a chegar a um público progressivamente alargado". Foram publicados seis volumes, entre 1929 e 1933, separados da seguinte maneira: sacra, lírica, graciosa, satírica I, satírica II e última, somando algo em torno de seiscentos e trinta e nove poemas. Essa obra foi muito criticada pelo fato de Afrânio Peixoto ter excluído de sua edição, por mero preconceito, alguns poemas ditos obscenos, pornográficos. Mesmo assim, é uma obra basilar para os estudos gregorianos, pois trouxe à cena um bom número de poemas que contribuiu para os estudos críticos do início do século XX.

Como o século XIX trouxe à baila a história da literatura, logo alguns homens de letras começaram a delinear essa história no Brasil, cada um com enfoques diferentes. Basta destacar aqui para nossa pesquisa a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, trazida à luz, pela primeira vez, em 1959. Para os estudiosos da obra de GM, a *Formação* causou um grande desconforto pela ausência proposital do poeta baiano. Vinte anos depois, advogando a favor de GM, Haroldo de Campos publicou *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (reeditado em 2011). Nesse livro, Haroldo combate de frente o livro de Candido, a princípio, por ter sequestrado um "momento" de esplendor da nossa literatura, o Barroco, e, na bagagem, ter levado Gregório de Matos. Esse é um debate ao qual voltaremos no primeiro capítulo deste livro. E hoje, talvez, essa querela já esteja dirimida, já que é incontestável a importância do poeta baiano para a formação de nossa identidade

literária, cultural, artística, linguística. Daí em diante foram muitas discussões a fim de hoje termos aqueles pilares dos quais já falamos.

A fim de descontruir o preconceito estabelecido pela antologia organizada por Afrânio Peixoto, em 1969, James Amado publica o que se considera hoje a obra completa de Gregório de Matos, em sete volumes, sob o título *Crônica do viver baiano seiscentista feita em verso pelo Doutor Gregório de Matos e Guerra*. É a segunda tentativa de reunir a obra completa de GM, que supera em número a de Afrânio Peixoto. Na edição de 1990, foram feitos alguns ajustes como a inserção de notas de rodapé explicativas e alguns artigos de críticos importantes no cenário literário-nacional. James Amado organiza essa antologia baseando-se principalmente num único códice – Ascênsio-Cunha –, o que confere à obra um conjunto mais organizado e sequencial (TOPA, 2001). Mas ainda apresenta alguns problemas, poderia ser uma edição crítica, que é a dívida com Gregório, mas só se configura como uma edição diplomática. Embora na 2ª edição tenham aparecido notas de rodapé explicativas, ainda são muito incipientes levando em conta o contexto de produção dos poemas e seu conteúdo apógrafo. Para Topa (2001, p. 233), deixam de ser tratados "os aspectos lexicais, técnico-versificatórios, dados históricos, coisas que carecem de explicação, coisas que poderiam preencher as lacunas que o texto apógrafo deixa a Gregório". Inclusive, há uns quinze poemas que não são do poeta, são, na verdade, segundo Francisco Topa, de outros poetas seiscentistas. Num total de setecentos e vinte e sete poemas, a edição de James Amado supera a de Afrânio Peixoto

em oitenta e oito poemas. Até hoje muitas dessas lacunas não foram preenchidas. Por isso, a obra de Gregório de Matos carece de uma edição crítica. Contudo, o pesquisador contemporâneo já tem acesso a uma fortuna crítica bastante sedimentada, que pode embasar a produção dessa edição crítica.

Na sua 4ª edição, a obra *Crônica do viver baiano seiscentista* (1999) será nosso *corpus* de análise. Embora já existam inúmeras outras antologias, a obra organizada por James Amado traz o conjunto mais completo dos poemas gregorianos. Como seria impossível analisar todos os mais de setecentos poemas de GM, foi feita uma seleção de alguns poemas para compor nosso *corpus* de análise. A seleção se deu a partir dos temas norteadores das nossas discussões, como a morte, a fugacidade, o escárnio, o desregramento, a religiosidade, entre outros. E mesmo assim, há muitos poemas que discutem os mesmos temas. Nesse sentido, dentre os temas ainda foi feita uma seleção pelos poemas que consideramos mais interessantes para explicar as considerações estabelecidas.

Ponto de discussão durante décadas foi a biografia de Gregório de Matos, pois a única voz biográfica era a de Rabelo, com a *Vida*. Muito romântica, foi logo ampliada por Rossini Tavares de Lima e Araripe Junior e depois revisada e revisitada por Fernando da Rocha Peres. Em 1983, esse também baiano, publica sua dissertação de mestrado com o título *Gregório de Mattos e Guerra: uma re-visão biográfica.* Na época da publicação, prefaciou Antonio Houaiss (1983, p. 13) "este Gregório de Mattos

e Guerra: uma re-visão biográfica de Fernando da Rocha Peres é, por certo, a melhor coisa escrita sobre a vida do Boca do Inferno". E continua elogiando o pesquisador, à mesma página: "em verdade, pode-se ter como certo que Fernando da Rocha Peres é quem longa, detida e continuadamente tem estudado a vida e indagado os apógrafos e edições de sua obra, sabendo lê-los como raro tem sido feita a sua leitura". Podemos dizer, ao certo, que esse livro de Fernando da Rocha Peres nos traz uma biografia mais verossímil, já que é fruto de pesquisas em várias bibliotecas no Brasil e em Portugal. Mesmo assim, há dados que não podem ser constatados pelo fato de não haver comprovação documental. A partir disso, o crítico faz um percurso bastante promissor no caso Gregório de Matos, publicando diversos outros trabalhos que buscam delinear o perfil biográfico de GM. O acesso a muitos códices atualmente é fruto das pesquisas de Rocha Peres.

Uma das grandes discussões quando se trata de GM, desde sua *aparição* no mundo literário, é a questão de plágio[5]. Durante muitos anos, Gregório de Matos foi acusado de ser pastiche de Gôngora, poeta espanhol. Acusavam-no os críticos argumentando que alguns poemas gregorianos são meras traduções do poeta-inspiração. Em defesa do poeta, João Carlos Teixeira Gomes publicou, em 1985, o livro *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. O livro esclarece muitas informações sobre o poeta e defende o ponto de vista

5 Segundo Moisés (2004, p. 353), plágio é a "apropriação e publicação de obra literária alheia, no todo ou em parte, como se fosse verdadeiramente de quem praticou o ato criminoso".

da intertextualidade para os poemas vítimas de plágio. Teixeira Gomes (1985, p. 7, grifo do autor) afirma que o grande mérito de Gregório "foi o de ter sabido dar *cor local* a uma tendência secular da poesia burlesca, temperando habilmente, com a pimenta dos trópicos, a tradicional maledicência dos satíricos ibéricos. Foi assim que ele se fez brasileiro". Em busca dessa identidade, o crítico, de forma categórica, assume uma posição de defesa do poeta seiscentista, identificando-o no processo da nossa formação. Foi brasileiro por ter conseguido saborear muito bem a culinária europeia, deglutindo-a majestosamente no solo americano, em formação. Como uma massa liquefeita, GM traduziu nossas raízes de identidade brasileira para o mundo. Não é à toa que foi traduzido para outras línguas.

Aguçado pela veia satírica do poeta, João Adolfo Hansen vai em busca da engenhosidade apregoada ao poeta. Em sua tese defendida nos anos oitenta e publicada em livro em 1989, como uma tentativa de organizar o pensamento teórico no tocante à sátira gregoriana, Hansen traça um panorama histórico-crítico desconstruindo o discurso retilíneo da crítica vigente. Além disso, cabe aqui destacar mais uma vez a tese de Adriano Espínola, que também assume um perfil desconstrutor. E Espínola vai bem além do que pensaram, durante muitos anos, os estudiosos da poética gregoriana. Consideramos pertinente, em muitos aspectos, o discurso de Espínola, mas, em outros, pensamos ser equivocadas algumas conclusões, embora ele tente provar com documentos. Outra tese de destaque é a de Silvia La Regina, defendida na

UFBA, em 2003, com o título *O Resgate de Rabelo: memória, biografia e tradição, na vida do doutor Gregório de Matos*. Embora a autora não trabalhe com os poemas gregorianos, sua tese consegue abrir um leque de discussões sobre a biografia escrita por Rabelo, inclusive criticando a posição de Adriano Espínola, que considera "debilitada por uma série de ingenuidades e deduções erradas" (LA REGINA, 2003, p. 9). La Regina diverge da corrente historiográfica, inclusive do colega Fernando da Rocha Peres, quando afirma que Gregório de Matos nunca esteve em Angola, que seu degredo para as terras africanas nada mais é do que um *topos*[6] literário e biográfico: "acredito que Gregório na verdade nunca tenha sequer pisado em Angola, e que tenha sido transferida para a sua biografia a viagem que na realidade foi de Pinto Brandão[7]" (LA REGINA, 2003, p. 128). Esse é um dos destaques mais controversos em relação aos dados biográficos aceitos e difundidos pela historiografia literária.

Além das teses, existem outros trabalhos que se destacam dentro do universo da fortuna crítica de GM. São trabalhos que no momento em que saíram foram basilares para a construção do retrato gregoriano. Alguns, para a crítica contemporânea, já estão saturados pelo foco de análise estabelecido, como é o caso do livro de Maria de Lourdes Teixeira, *Gregório de Matos: estudo e antologia* (1972, 1977), que traz uma biografia sem muitas novidades, com

6 Entende-se aqui como lugar-comum.

7 Tomás Pinto Brandão foi um português nascido em 1664 que se tornou amigo de Gregório de Matos. De acordo com a maioria dos seus biógrafos, os dois viajaram juntos para Angola.

diálogo direto com Rabelo, embora com acréscimos de alguns dados. Já Pedro Calmon (1983) faz relação direta com os dados elencados na obra de Fernando da Rocha Peres. Todos válidos, portanto, para um estudioso da poética de GM.

Seguindo as luzes que tentam iluminar o poeta, Rogério Chociay publicou *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos* (1993). Esse é um trabalho mais técnico, não menos importante que os outros, que detalha aguçadamente as formas poemáticas de Gregório de Matos, indo às fontes originárias na península ibérica e na Itália. De forma didática, Chociay (1993, p. 8) estuda "os procedimentos funcionais e expressivos na versificação de Gregório de Matos" sem se preocupar com as acusações de plágio impetradas contra o poeta. O que importa é apresentar resultados de um estudo bastante inovador. Com tom unívoco, essa obra nos garante, com propriedade, ser possível verificar os pontos de consonância do poeta e seu tempo, talvez para longe da individualidade, a fim de construir o que alguns afirmam ser a tradição gregoriana.

Ao longo desses 379 anos desde sua *aparição*, Gregório tem inspirado muitos autores, muitas obras, muitas produções, de diversos tipos, sob distintos mecanismos, como o caso da peça teatral em dois atos *Boca do Inferno*, escrita por Marcus Vinicius de Andrade, em 1977. Marcus traz Gregório para os palcos do mundo como o Barroco de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, traduzindo suas máscaras, num labiríntico percurso entre o riso e o siso.

Sua vida foi romanceada por Ana Miranda em *Boca do Inferno,* lançado em 1989, livro ganhador do prêmio Jabuti de Revelação em 1990. Num texto com duzentos e noventa e uma páginas (edição de 2006, da Companhia das Letras), o leitor vai sendo submergido na histórica e sombria Bahia do século XVII, frequentada pelo mazombo[8] poeta, amante e amado, por vezes traído e atraiçoado, jamais esquecido pelos seus. "Ana Miranda traça um painel do Barroco brasileiro, conduzindo o leitor pelos meandros da política, da religiosidade e do verbo afiado de Gregório de Matos e do padre Vieira, personagens deste livro".[9]

Em 1996, a Coleção Poesia Falada, vol. I, apresentou ao público, na voz de Nilda Spencer, um recital de vinte poemas gregorianos, sob o título *Gregório de Matos: Boca do Inferno*. Este CD proporciona aos ouvintes ter um contato mais direto e lúdico com alguns dos poemas mais famosos de GM, como "Furtar e Foder", "Sal, cal e alho" e "Eu sou aquele que os passados anos". Além do mais, os poemas selecionados são da vertente satírica, com o objetivo de provocar riso no ouvinte.

---

8 De acordo com Vianna Moog (1983, p. 100), "efetivamente, até meados do século XVII e mesmo começos do XVIII, o termo *brasileiro*, como expressão e afirmação de uma nacionalidade, era praticamente inexistente. [...] Naquele tempo, para usar aqui a forma evangélica, os filhos de portugueses nascidos no Brasil eram os *mazombos.* [...] No Brasil, os filhos de portugueses e espanhóis nascidos na América eram *mazombos*, mas na Nova Espanha eram chamados de *criollos*". A palavra *crioulo*, em português, também adquiriu a acepção de pessoa de descendência europeia nascida na América, além de estar relacionada ao negro aqui nascido.

9 Texto da contracapa do livro, edição da Companhia das Letras, de 2006.

Em 2001, a diretora Ana Carolina lança o filme *Gregório de Matos*. A vida do poeta vai sendo narrada poeticamente pelos atores Waly Salomão, Ruth Escobar, Marília Gabriela, Guida Viana, entre outros. Num cenário magicamente barroco, com fotografia em preto e branco, podemos nos envolver com a lenda da vida de Gregório de Matos. É risível, sarcástico, burlesco, mas também lírico, amoroso. Cremos que aqui se fecha o ciclo, Gregório é personagem central em vários gêneros, no teatro, no romance, no filme, na música. Dados que instigam mais ainda os estudos críticos sobre sua obra poética.

Esse panorama da fortuna crítica de Gregório de Matos que foi estabelecido até esse ponto parece ser redundante, pois não traz novidades no âmbito da historiografia literária, porém percebemos a pertinência desse estabelecimento em virtude de que conseguimos reunir, num só discurso, o que de mais relevante se produziu sobre o poeta em estudo. Torna-se também mais importante porque nesse andar cronológico poderemos visitar uns e outros espaços quando for necessário. Foi preciso partirmos do finalzinho do século XVIII, quando provavelmente foram reunidos os poemas gregorianos e elaborada a primeira biografia por Manuel Pereira Rabelo, para atingirmos o início do século XX, quando nosso objeto toma corpo.

No início do século XX, o mundo presenciava o *boom* das vanguardas. O Brasil experimentou esse momento, com a produção de manifestos e com a publicação de revistas que visavam divulgar o processo de ruptura, objeto primeiro da vanguarda. Expoente do

movimento vanguardista no Brasil, Oswald de Andrade dá conta de (re)construir nossa identidade cultural/social/política/literária, tudo na visão do resgate das tradições, como andavam fazendo os intelectuais europeus. O sul-americano Oswald de Andrade foi à Europa, a fim de buscar o novo e nos trouxe a tradição. Seus textos que evocam esse *novo* olhar para a nossa terra são o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (publicado em 1924) e o *Manifesto Antropófago* (publicado em 1928). O segundo é o mais significativo em virtude de promover o resgate das raízes culturais brasileiras através da devoração crítica[10], ato tipicamente antropofágico. Era preciso, então, desconstruir (no sentido de revisar) toda a história do Brasil, cheia de ranços europeus vazados. Era preciso causar pânico na diacronia como afirmava Haroldo de Campos (1976). O sentido da antropofagia proposto por Oswald, no início do século XX, era que somente por meio do outro podemos conhecer um pouco de nós mesmos. É devorando o *outro* que entendemos o *eu*. O *eles* transforma-se num *nós*.

Como afirmou Affonso Ávila (2008, p. 107), a "vanguarda é, por extensão, tudo aquilo que precede, anuncia, prepara". Isto é, os manifestos oswaldianos, em especial, o *Antropófago* abriu portas para uma discussão bastante salutar no sentido da busca da nossa

---

10 Segundo Haroldo de Campos (2003, p. 71-72, grifos do autor), no prefácio das *Obras Completas de Oswald de Andrade*, a devoração é sinônimo de crítica: "O *índio* oswaldiano não era o *bom selvagem* de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, *ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias*. Tratava-se de um *indianismo às avessas*, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (*Des Cannibales*), de um *mau selvagem*, portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado".

identidade cultural. Quem somos nós, afinal? De onde viemos? Para onde vamos? Pretendia-se algo novo. E o olhar para o passado, para o outro, regeu esse pensamento. A poesia de exportação[11] aclamada por Oswald precisava romper com os tratamentos poéticos vigentes no Brasil, principalmente os parnasianos. Essa nova linguagem, fruto das discussões vanguardistas, encontrou muitos obstáculos (muros erigidos pelos conservadores).

Nesse resgate das raízes culturais brasileiras, os modernistas revalorizaram o Barroco como o estilo, a vertente e o pensamento que traz o elemento principal da nossa *não infância*. Nascemos já pensantes, na visão haroldiana. O Barroco visto como uma linha de tradição que transpassa os tempos, que vê seus brados brotarem nas arenas da modernidade brasileira. Os dois homens se encontram nesse choque temporal e ajudam a construir esse labirinto de expressão estética. Não há como não evocar novamente a voz de Affonso Ávila (2008, p. 21-22), que tão sabiamente define por aproximação o homem de hoje e o homem barroco:

> As aproximações entre o homem de hoje e o Barroco vão além de uma simples sintonia de sensibilidade, motivada pelo recurso a formas afins de expressão estética. A identidade com o Barroco, ainda que revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende, a nosso ver, a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão

11 Esse termo foi usado pelo vanguardista no sentido de que nossa poesia podia ser tão boa quanto a do europeu, que poderia ser *vendida, exportada*. Isto é, podia ser devorada lá fora.

> existencial. O homem Barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contrarreforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista Barroco como o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas.

Citação de fôlego que traduz de forma magnífica o ambiente histórico-sóciocultural de dois sujeitos. Numa visão sincrônica, Affonso Ávila suplanta os saltos historicistas e recupera, de fato, a verdadeira raiz da nossa literatura. O mesmo ambiente vivenciado pelo homem barroco é redimensionado nas mesmas proporções para o homem contemporâneo. Gregório de Matos e Guerra, nesse sentido, perfila por esses dois ambientes. A teoria sincrônica[12] é

12 A teoria sincrônica foi bem estudada e difundida pelos poetas concretos, especialmente, por Haroldo de Campos. Sua vertente ideológica baseia-se na intersecção entre os tempos, sem amarração das datas, tendo como referência os estudos do linguista Roman Jakobson. Numa de suas falas, Alfredo Bosi (2008, p. 9-10) traduz esse pensamento sobre uma literatura sincrônica: "uma história da literatura brasileira que pretendesse ser verdadeira, isto é, fiel ao seu objeto, deveria admitir que os textos dispostos no tempo do relógio não têm nem a continuidade nem a organicidade dos fenômenos da natureza".

aqui um desafio frente a essas interpretações, já que projeta GM na contemporaneidade.

O ponto que define o objeto deste livro é o Barroco e a antropofagia na obra poética de Gregório de Matos. Em 1974, Augusto de Campos afirma que o primeiro dos nossos antropófagos foi Gregório de Matos, o poeta que devorou a cultura europeia, sabendo digeri-la para ressignificar a nossa identidade, "o primeiro antropófago experimental da nossa poesia" (CAMPOS, 1986, p. 90). É Gregório quem sabiamente inicia a *festa da carnavalização antropofágica*, devorando, muitas vezes, a palavra do pai, transformando-a noutro discurso, destituído da oficialidade, transgressora, por vezes, enigmática. Como num baile de máscaras barroco, Gregório vai construindo um labirinto, com percursos tortuosos, fechados, mas festivo. Símbolo exagerado do Barroco, o labirinto coloca-nos numa tensão, num paradoxo – são escolhas de caminhos dificilmente acertados, altamente desconexos. Acertadamente, Haroldo de Campos (2010b, p. 209) considera que "GM soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical". O Barroco brasileiro é a imagem desse discurso de Haroldo de Campos, como no caso mais explícito da pintura e da arquitetura. O transplante do Barroco para a América provocou essa *mistura* na linguagem. A viagem pelo Atlântico proporcionou ao Barroco ser submergido no intenso jogo tropical da abundância das frutas, das paisagens, das flores.

No caso da literatura, em Gregório, só como exemplo, seu texto poético traz traços dessa miscigenação cultural, na tradução do processo antropofágico, como "uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti" (ANDRADE, 1978, p. 17). Como exemplo da devoração linguística, o poema que se segue já a indica na didascália "Disparates na língua brasílica a huma cunhaã, que ali galanteava por vicio":

Indo à caça de tatus
encontrei Quatimondé
na cova de um jacaré
tragando trezes Teiús:
eis que dous Surucucus
como dous Jaratacacas
vi vir atrás de umas Pacas,
e a não ser um Preá
creio, que o Tamanduá
não escapa às Gebiracas.

De massa um tapiti,
um cofo de Sururus,
dous puçás de Baiacus,
Samburá de Murici:
Com uma raiz de aipi
vos envio de Passé,
e enfiado num imbé
Guiamu, e Caiaganga,
que são de Jacaracanga
Bagre, timbó, Inhapupê.

Minha rica Cumari,
minha bela Camboatá
como assim de Pirajá
me desprezas tapiti:
não vedes, que murici
sou desses olhos timbó
amante mais que um cipó
desprezado Inhapupê,
pois se eu fora Zabelê
vos mandara um Miraró[13] (p. 863-864, v. 2).

Não cabe aqui fazer a análise das décimas, mas serve para observarmos a linguagem antropofágica de devoração presente nos versos. O poema traz elementos (vocábulos) que nos remetem especialmente à linguagem indígena. A devoração, nesses versos, está associada à assimilação dos valores culturais dos índios, uma vez que Gregório de Matos se alimenta da cultura indígena, praticando a mestiçagem textual, isto é, promovendo um caldeamento tropical. Segundo Haroldo de Campos (2010b, p. 209) Gregório tem o "mesmo hibridismo que se encontra no nosso Barroco plástico". Essa mistura dos vocábulos portugueses e tupis é a representação da antropofagia oswaldiana, no sentido de que há uma amalgamação, uma *miscigenação* entre as línguas, que nem é mais portuguesa nem tupi-guarani, por isso, Evando

13 Os poemas que são objetos de análise neste livro fazem parte da obra completa de Gregório de Matos organizada por James Amado, sob o título *Crônica do viver baiano seiscentista: obra poética completa: Códice James Amado*, em dois volumes, 4ª edição, de 1999. Portanto, no final de cada poema ou trecho será colocada a página correspondente nesta obra. Por outro lado, quando fizermos menção a outra antologia, será feita a devida referência.

Nascimento (2001, p. 331) afirma que "a devoração real ou metafórica acarreta a morte do outro". Nesse sentido, devorar aqui é sinônimo de destruir, mas uma destruição que é também reconstrução, pois o sujeito devorado agora faz parte do corpo daquele que devorou, como na Eucaristia, em que o corpo de Cristo é transubstanciado a fim de ser vida no corpo dos fiéis. Assim como o rito antropofágico, Gregório também é seletivo, e como poeta ele sabe que termos escolher, que expressões usar. Evando Nascimento (2011, p. 338) ainda diz sobre o processo de devoração antropofágica: "o que nos identifica é o selo da deglutição do outro civilizado", lembrando a data da morte do bispo Sardinha pelos canibais brasileiros. Sob este aspecto, o poeta Gregório de Matos é quem primeiro promove em solo americano a absorção dos valores do outro, não sem razão foi considerado o primeiro antropófago.

Nesse sentido, partindo do exposto, nosso objeto de discussão aqui está baseado no conceito de antropofagia barroca, evocado pela poética de Gregório de Matos. E nesse percurso, evocamos alguns nomes de dignificação espontânea que comungam do mesmo pensamento deste estudo, tais como Oswald de Andrade, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Lúcia Helena, Ângela Maria Dias, Evando Nascimento, Benedito Nunes, entre outros.

Será preciso demonstrar como Gregório de Matos se torna antropófago e como podemos trazer essa discussão para o pensamento moderno. Para tanto, objetivamos: discutir as

prerrogativas teóricas da antropofagia e do Barroco, buscando construir a base de sustentação da hipótese criada; estudar a obra poética de Gregório de Matos, selecionando os poemas que servirão de base para defender os temas distribuídos nos capítulos e estudar a carnavalização da linguagem na poesia de Gregório de Matos, como um mecanismo de intensa antropofagia. O destronamento, o escárnio, o sagrado, o profano, a chacota, o riso, tudo isso contribui para a concepção da cena carnavalizante no ambiente barroco da poética gregoriana. A fim de atingir esses objetivos, este livro está dividido em quatro capítulos, conforme vamos descrevendo a seguir.

No primeiro, trataremos de Gregório de Matos e sua obra, buscando aproximar a fortuna crítica existente hoje e o poeta em si. Nesse campo, muito já se escreveu, portanto, para não ser redundante e repetir o discurso historicista, trataremos da recepção do poeta na história da literatura e nas antologias, evidenciando os aspectos biográficos e as querelas criadas sobre o sentido da existência e não existência do poeta em todas as dimensões. Com o intuito de construir uma moldura de Gregório de Matos, além de traçarmos a visão da história da literatura sobre ele e o olhar das antologias, também observaremos o que defenderam algumas das teses mais importantes sobre o poeta, dando ênfase aos pontos divergentes e convergentes entre elas e principalmente estabelecendo um diálogo com nosso pensamento.

O segundo capítulo tem um caráter mais teórico e representa um dos tripés deste livro. Trataremos do Barroco, buscando teorizar

seu conceito em conexão com nossa linha de pensamento. Nesse sentido, será necessário conhecer as principais vertentes teóricas que estudam o Barroco, adequando-as ao modo de visão que se está procurando ter de Gregório de Matos. O fato de o poeta ter vivenciado o ambiente do século XVII, mergulhado no contexto da Contrarreforma, ter estado em Portugal e no Brasil, configura-o historicamente no Barroco seiscentista, no transbordamento do significado, na ostentação da palavra desnudada pelo signo da poesia. GM absorveu toda a atmosfera agônica do Seiscentos e participa da construção da identidade brasileira. Barroco, sentido também como um estilo de época, como defendia Maravall (2008, p. 29): "el Barroco es para nosotros un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma"[14]. Ou o Barroco também como plasticidade literária, abrindo caminhos para o visual, o sensório, o lúdico, com o "adensamento da linguagem estética", como assevera Ávila (2008, p. 23), na linha expressa da tradição criativa. O Barroco como a *não infância* de Haroldo de Campos, porque já nascemos adultos, carnavalizados, carnavalizantes, canibalizados pelo fruto exótico do pau-brasil. Há também um Barroco crioulo de Lezama Lima cujo pensamento estético é respeitado no mundo inteiro. Para ele, o Barroco significa a confluência das línguas, dos ritos, das culturas, das tradições. O *devir* americano visto como

14 As traduções livres que aparecem neste livro são de nossa autoria. "O Barroco é para nós um conceito de época que se estende, a princípio, a todas às manifestações que se integram na cultura da mesma" (MARAVALL, 2008, p. 29).

"uma era imaginária, na qual o Barroco se torna o paradigma modelizador e autêntico começo do fruto americano" (CHIAMPI, 1998, p. 7). O Barroco que usa a palavra travestida, mascarada em tonalidades bicolores, ora sombra, ora luz, ora claridade, ora escuridão. De acordo com Octavio Paz (1979, p. 77), "o espaço barroco é o da superabundância e do desperdício", distanciando-se, por um lado, da linguagem comunicativa, e se aproximando, por outro, do jogo lúdico do exagero, das metamorfoses verbo-vocais, do trânsito passear dos anagramas, das hipérboles fantasmáticas. E na razão da busca de algo que explicasse o homem brasileiro[15], a vanguarda modernista encontrou no Barroco seiscentista essa linha condutora como *fac-símile* da formação identitária deste país, dando a esse estilo não somente o conceito de estilo literário, mas configurando-o como um estilo de vida.

E nesse passeio pelos labirintos barrocos, Gregório de Matos desterritorializa e se desterritorializa, provocando o contato entre as épocas, transtemporal, menos efêmero, mais persistente, ludicamente, formando dobras que se dobram e se redobram fractalmente. Assim, passearemos ao lado dos poemas de Gregório pelos temas mais presentes na poética barroca, como o sobrenatural, a morte, a fugacidade da vida, a ilusão, o castigo, o heroísmo, o erotismo, o misticismo, as cenas trágicas, o apelo à religião e ao céu, o arrependimento, a sedução do mundo, entre outros. Para Ruy Magalhães de Araújo (2009, p. 38),

---

15 Entendido aqui como representante da nação, o ser coletivo e não o individual.

> Gregório de Matos usou a poesia como açoite e fustigou os desmandos dos reinós, a homossexualidade dos governadores, a sodomia dos padres, a fornicação das freiras, a violência dos militares, a falsa nobreza, a burguesia pretensiosa, os comerciantes desonestos, os exploradores da credulidade pública, os que escravizavam os indefesos, a perversidade dos poderosos contra índios e negros.

O terceiro capítulo é outro tripé deste nosso estudo, que se conecta entre Gregório de Matos, o Barroco e a antropofagia. Trataremos aqui de teorizar a antropofagia, buscando aproximar essa teoria da poética gregoriana. Para isso, será necessário construir historicamente o percurso que a antropofagia fez no pensamento crítico-sócioliterário brasileiro. Faremos um caminho desde o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, publicado em 1928, até as leituras mais contemporâneas, inclusive com a guinada tropicalista de Caetano Veloso que reconduz Gregório ao cenário cultural do Brasil com uma conotação vanguardista.

O ritual antropofágico, num ato desmedido de devoração, instaura no cenário brasileiro o resgate daquilo que formaria nossa identidade como povo, como gente. Gregório é o príncipe que retoma seu trono *perdido* no século XVII e renova as forças desmistificantes do substrato apoteótico da palavra, ele é a parte do todo perdido que foi achada pelo século XX. O objetivo da antropofagia rezado por Oswald de Andrade era "resgatar os valores nacionais para divulgá-los em todo o mundo, fazendo com que o europeu aceitasse a cultura estrangeira não apenas

pela perspectiva excêntrica, mas pelos critérios da diferença e da autenticidade" (BITARÃES NETTO, 2004, p. 63), e Gregório foi o porta-bandeira desse pensamento, o primeiro antropófago barroco-brasileiro.

No quarto capítulo faremos uma leitura crítica dos poemas gregorianos nos quais podemos visualizar a carnavalização da linguagem. A festa antropofágica da palavra, que GM faz acontecer no Brasil, representa, em suas mais submersas instâncias, o resgate da cultura, conforme objetou o manifesto oswaldiano. GM deglute as influências poéticas da Europa, "incorporando-as criticamente aos matizes nacionais" (HELENA, 1981, p. 20). Por isso, Augusto de Campos afirmou que o poeta baiano foi nosso primeiro antropófago, justamente porque a poesia gregoriana destroniza o poder – administrativo, religioso, oficial, popular - desconstruindo o discurso oficial, instaurando, dessa forma, a festa da carnavalização antropofágica. O gesto sério do cordeiro imolado é substituído pelo riso incontrolável causado pelo êxtase barroco. O homem barroco vive nessa tensão paradoxal, em instantes de risos comedidos, gargalhadas, entre tristezas sepulcrais e comilanças festivas. Esse ambiente carnavalizante concorre para a construção da poética gregoriana.

Diante de todas as querelas que envolvem o nome de Gregório de Matos, queremos frisar que o mais importante aqui é a poesia, é o texto poético. Baseando-se nisso, concordamos, pelo menos aqui, com Adriano Espínola (2000, p. 22-23) quando afirma:

> Não importa quem tenha sido: plagiário ou não, original ou esteticamente convencional, autor legítimo ou espúrio desses ou daqueles poemas, falso ou verdadeiro poeta, o fato é que, sob o seu nome, a história nos legou um vigoroso painel poético do barroco e da sociedade colonial brasileira, em processo de formação e afirmação, sem deixar, entretanto, de tratar tematicamente das aspirações mais profundas do ser humano, através de sua poesia religiosa e lírico-amorosa.

Discordamos, obviamente, de que "as aspirações mais profundas do ser humano" só se evidenciem na poesia religiosa e lírico-amorosa, mas consideramos que está presente em todo o *corpus* poético gregoriano. Por isso, temos um desafio de dar voz ao poeta barroco antropófago nas teias da modernidade.



Um nome já feito: o impertérrito Gregório de Matos

Se o que fui, sempre hei de ser,
Eu falo, seja o que for.

Gregório de Matos

O homem Gregório de Matos, antes do poeta, teve uma vida, como contam os livros, digna de ser romanceada. E o foi. A vida do poeta, mais que a do homem, é o que nos interessa. Nos versos que ecoam da boca gregoriana, subjetivamente, está o brado do homem barroco que desfere seu fel contra a sociedade baiana. É o grito sem medo, sem pudores, sem inverdades. Sempre galhofeiro, o poeta meteu-se com todos, experimentou de tudo e fez da sua arte o passaporte para a engenhosidade. Gregório falou o que queria, e foi o que quis ser. Sua poesia é o reflexo dessa atitude impertérrita diante daquele mundo colonial. Sua vida compõe um capítulo da história do Brasil, do mundo, da literatura. Gregório conseguiu produzir uma galeria de tipos, de formas, de personagens, geradora de um ambiente barroco seiscentista e, acima de tudo, com reflexos na modernidade. Por essa razão, Araripe Júnior (1910) afirma que, embora não podendo provar a influência de Gregório por via documentária, é incontestável

que essa influência seja percebida pela imitação de seu modo de poetar. Isso quer dizer que, em toda a história da literatura, podemos encontrar versos-reflexos da poética gregoriana. Nesse sentido, a chama da vanguarda modernista, quando do resgate do nosso passado colonial, faz acender a imagem dessa poética, que transbordará no resgate específico dessa poesia. Como exemplo disso, Caetano Veloso musicou o poema gregoriano "Pondo os olhos primeiramente na sua cidade conhece, que os mercadores são o primeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis, e enganosas" e intitulou a canção de "Triste Bahia". Caetano compôs sob a influência de Gregório, o que significa dizer que a poesia gregoriana caminha com os tempos, transpassa as gerações, está no ontem mas também no hoje, iluminando os artistas ilustrados.

Um giro biográfico

Desde a *Vida do Doutor Gregório de Mattos Guerra*, escrita pelo licenciado Manuel Pereira Rabelo, que veio à luz em 1882, quando Valle Cabral edita *Obras completas*, sua imagem vem sendo refinada pelas vozes dos biógrafos. Como se percebe, só no finalzinho do século XIX é que o retrato do mazombo baiano é exposto em praça pública.

O texto de Rabelo serviu de base para os outros que pretenderam descrever biograficamente o poeta baiano. Foi a partir do seu discurso que críticos e pesquisadores começaram

a partilhar daquelas informações com seus leitores, uns apenas reproduzindo-as, outros questionando os muitos pontos daquela romântica biografia. Alguns pesquisadores, inclusive, foram em busca das respostas para muitas perguntas que a *Vida* não respondia. E justamente pela escassa documentação que comprove o que se escreveu sobre a vida de GM, ainda há, depois de muitos anos de pesquisas, divergências de pensamento.

Como exemplo dessas divergências, a mais aparente trata da data exata do nascimento e da morte do poeta. Seguindo Manuel Pereira Rabelo, GM teria nascido no ano de 1633 na Bahia e morrido em 1696, com setenta e três anos de idade. Porém, a contagem não confere, parece um erro dos copistas. Se o poeta tivesse setenta e três anos ao morrer, teria nascido então em 1623. Acreditando, de fato, ter sido um erro, muitos outros *reprodutores* dessa biografia vão afirmar que o poeta nasceu mesmo em 1623. O primeiro deles é Araripe Júnior, que em 1910, publica o livro *Gregório de Matos* com o objetivo de apresentar uma crítica inovadora sobre a poética de GM. Nesse livro, o crítico vai contando a vida do poeta enquanto analisa seus poemas. Sobre esse pensamento, afirma:

> Da biographia escripta pelo licenciado Rebello e do trabalho de Valle Cabral publicado como introdução ao 1º volume das *Obras poéticas* de Gregório de Mattos, verifica-se que o poeta, nascido, segundo o *códice* mais aceito, em 7 de abril de 1623, foi remetido para Portugal aos 14 anos, a fim de estudar em Coimbra para jurista (ARARIPE JUNIOR, 1910, p. 177, grifo do autor).

Pensa da mesma maneira o prof. Álvaro Guerra quando, em 1922, publica *Gregório de Matos, sua vida e suas obras*. Segundo ele, "Gregório de Mattos Guerra nasceu na Bahia a 7 de abril de 1623". Embora seja um texto com resquícios do romantismo de Rabelo, o autor faz afirmações pertinentes e abrasadoras que vão dar visibilidade ao poeta seiscentista nos corredores da crítica literária. Para Guerra (1922, p. 4, grifo do autor), GM foi "o primeiro poeta brasileiro *nato*". Por outro lado, tece considerações que divergem do pensamento mais avançado sobre a poética barroca de GM:

> Gregório poetava mais em harmonia com o seu meio; produzia conforme o seu temperamento artístico; *não imitava modelo algum do Velho-Mundo*; exprimia-se, sempre, livre e espontaneamente, na língua do seu tempo e da sua terra (1922, p. 5, grifo nosso).

No destaque feito na citação de Álvaro Guerra, vê-se um discurso sem sustentação, uma vez que o princípio da imitação era recurso presente no ato poético da época. E por compor imitando os clássicos do Velho Mundo, GM foi acusado de plagiário.

Perto da metade do século XIX, a pesquisadora Rossini Tavares de Lima, à semelhança de Araripe Junior, publica *Gregório de Matos: o Boca do Inferno* (1942), mas com teor crítico menos intenso que o texto daquele. Rossini produz uma obra talvez com muito mais romantismo que a de Rabelo. Isso se dá também pelo acréscimo de dados à biografia, apenas pela interpretação da autora e não pela fundamentação documentária. É o que se constata no trecho a seguir:

> No dia 20 de dezembro de 1633 a Baía acordou como sempre. Pelas ruas tortuosas que subiam e desciam agitava-se a multidão. Escravos, índios, mamelucos, portugueses, andavam, conversavam e gritavam. A sujeira dava vontade da gente fugir para o mato, para o mar. Entretanto, poucos tinham coragem de fugir. Os negros, porque os sinhôs andavam de ôlho neles. Os portugueses, porque a ganância os impedia. Os índios... Estes, sim. Às vezes davam o seu jeitosinho. E, quando os patrões menos esperavam, internavam-se pelas matas, recantos mais agradáveis do que aquele, onde viviam misturados índios, portugueses e negros (LIMA, 1942, p. 38).

Nos demoramos um pouco na citação para poder compreender a amplitude da descrição do nascimento de GM, envolto num contexto social desenhado pela miscigenação racial, pelo amálgama cultural a que estava submetido o homem brasileiro naquelas terras do passado. Perceba-se, especialmente, que a datação para a vinda do poeta ao mundo se diferencia daquela estipulada pelos biógrafos predecessores. Segundo Rossini, o poeta nascera dez anos depois do que afirmaram Araripe Junior e Álvaro Guerra. Em contrapartida, a data da morte permanece a mesma, 1696. Vale também ler a descrição romântica dessa morte:

> Dias e dias lutou com a doença. Mas ela venceu. O poeta de "Milagres do Brasil são" que tantas e tantas vezes levára a melhor sobre adversários de valor, agora entregára os pontos.
> Esperava pacientemente a mórte.
> Numa tarde solarenga ela entrou pela porta de sua

> morada e deu-lhe um abraço tão apertado que ele foi perdendo a respiração, o pulso, a vida...
> Era o ano de 1696 (LIMA, 1942, p. 188).

Se até hoje não há provas de como foi a morte do poeta nem mesmo se foi em Recife, como a autora pode ser tão minuciosa na sua narração? Basta ler toda a obra para entender que se trata de um texto que colhe os fatos e a partir deles constrói uma cena, fruto, muitas vezes, de meras constatações, que beiram o artificialismo e foge do rigor científico. Mas se o objetivo dela era florear a vida de Gregório de Matos, foi atingido na sua totalidade.

A pesquisadora brasileira Maria de Lourdes Teixeira compõe seu *Gregório de Matos* e o entrega ao curso da história em 1972, tendo como finalidade biografar o fauno brasileiro e estabelecer relações críticas com a poética gregoriana. Porém, numa edição posterior, de 1977, pela Editora Melhoramentos, além da biografia e estudo, acrescentou-se uma antologia. Nesse texto, o leitor já consegue enxergar um trabalho mais bem apurado sobre a vida e a obra de GM. A pesquisadora segue o rigor científico, trazendo informações que são pertinentes dentro da investigação sobre o poeta. Diferentemente de Rossini Tavares de Lima, Maria de Lourdes Teixeira toma como parâmetro a primeira biografia escrita por Rabelo, mas vai pontuando aquilo que é coerente, acrescentando dados históricos e aparando as arestas daquelas informações que são puro romantismo, estabelecendo um diálogo com a história da literatura. Nesse estabelecimento, ela apresenta os dois grupos de teóricos que se diferenciam quanto à datação do

nascimento do mazombo brasileiro, quais sejam, Sílvio Romero, Valle Cabral, Araripe Junior e Januário da Cunha Barbosa, que defendem o ano de 1623, enquanto, James Amado, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Segismundo Spina defendem 1633. Para ela, o poeta nasceu em 20 de dezembro de 1633.

Muito mais importante do que informações biográficas são as proposições críticas que a pesquisadora elabora em relação ao universo poético de GM. Ela vai debatendo os muitos temas recorrentes na obra poética e exemplificando com os poemas. Ela trata da linguagem barroca, que propiciou o surgimento dos temais tais como o desregramento, a chacota, o acinte, a bufonaria ou o lirismo amoroso, a devoção, o arrependimento, a angústia, a volúpia. Em Gregório, há o embate entre o bem e o mal, traduzindo assim sua atormentada alma, seduzido pelos apetites das devassidões e apavorado pelo castigo sem remissão. Dessa forma, nos seus poemas é possível enxergar

> o poder temporal e religioso, o dinheiro, a justiça, a autoridade, a sovinice, a agiotagem, a hipocrisia, a devassidão, o ódio, a virtude, a inveja, o despeito, a honradez, a servidão, a jogatina, a maldade, a fidalguia, a ralé, a pobreza, a rapacidade, o orgulho, o suborno, a ladroagem, a vingança, a felonia, a superstição, a ignorância, a feitiçaria, o vício, a imundície, a beleza, o amor sensual e o amor platônico (TEIXEIRA, 1977, p. 94).

Todos esses substantivos, encarnados nas personagens da poética gregoriana, configurados nas freiras, nos padres, nos governadores, nos negros, nas amantes, nos índios, nas mulatas,

nos brancos, nos ameríndios, nos europeus e nos brasileiros, são a revelação de um caldeamento cultural.

Dentre todos aqueles que biografam a vida de GM, um se destaca, Fernando da Rocha Peres. Preocupado com as constatações românticas das biografias que o antecederam, o pesquisador da UFBA (Universidade Federal da Bahia) realizou um trabalho de pesquisa sério e comprometido, que resultou na publicação de *Gregório de Matos: uma re-visão biográfica* (1983). Como resultado de sua dissertação de mestrado, essa obra pode ser considerada a mais fiel aos acontecimentos da vida de GM ali narrados, uma vez que, para isso, o autor se utilizou de provas documentais. Não bastaram as vozes que dialogaram com o texto de Rabelo. Era necessário comprovar os fatos descritos sobre GM. Nesse sentido, consideramos Rocha Peres como um dos pesquisadores mais importantes quando se trata do Boca do Inferno. Para Peres, Gregório é um fantasma literário, cuja vida não se conhece a fundo. Partindo dessa premissa, seu texto vai apresentar novidades para a fortuna crítica do poeta, tudo devidamente documentado. A primeira novidade consiste na data de nascimento, pois ele afirma que GM nasceu em 23 de dezembro de 1636, destituindo as duas datas anteriormente aferidas pelos biógrafos. O texto de Peres é elaborado tendo como pano de fundo os dados históricos mais importantes do século XVII, como a invasão holandesa, a Restauração de Portugal, a crise açucareira, as guerras internas, os conflitos com os índios:

> Ressalte-se, a bem da História, que os estudos de Gregório de Mattos e Guerra na Bahia, de 1642 a 1650 (data limite de sua permanência em Salvador), foram agitados, e perturbados, pelas constantes guerras com os holandeses, com os seus exércitos nas proximidades da cidade do Salvador, com as suas caravelas na Baía de Todos os Santos, com os bombardeios, a mobilização da tropa e os diversos preparativos para a defesa, e até mesmo a desorganização dos meios de produção, conforme pode-se constatar e concluir da expedição flamenga, de 1646, com os seus 20 navios e 2.500 soldados, de caráter punitivo, que destruiu, no Recôncavo, incendiando-os, 27 engenhos de cana (PERES, 1983, p. 42).

A vida não foi fácil naquelas terras coloniais. No desenrolar da narrativa, Rocha Peres nos confirma a versão dada sobre o degredo do poeta para Angola, em 1694, motivado pela língua ferina a atacar o então governador Antônio Luís da Câmara Coutinho.

Como a data do nascimento do poeta foi mudada pela pesquisa de Rocha Peres, a do falecimento também o foi. Para o pesquisador, “será a causa da sua morte, com cinquenta e nove anos, no dia 26 de novembro, de 1695, seis dias após a morte de Zumbi dos Palmares” (PERES, 1983, p. 97). Até agora o poeta teria morrido com setenta e três anos, mas, segundo o texto de Peres, tinha somente cinquenta e nove anos.

Num outro livro, talvez com mais maturidade, Rocha Peres ratifica as mesmas informações do seu primeiro livro, dando mais explicações para alguns episódios da vida de GM. O livro *Gregório de Matos: o poeta devorador* (2004) não tem intenção biográfica,

como explica o autor nas primeiras linhas, mas no fim passou a tê-lo, já que vai delineando os passos do poeta nas mesmas zonas – Brasil, Portugal, Bahia, Angola, Recife. As datas para o nascimento e a morte do poeta são as mesmas – 1636 e 1695, respectivamente.

Como já afirmamos, o texto de Rocha Peres publicado em 1983 foi um divisor de águas nesse giro biográfico da vida de GM. Serviu de inspiração para outras biografias, como a escrita por Pedro Calmon, também de 1983, *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Trata-se aqui de um texto que também acrescenta dados históricos durante o processo narrativo, com notas explicativas, deixando o leitor mais envolvido com a vida do mazombo poeta. Vale ressaltar aqui os textos de Rocha Peres que compõem o cenário da vida de Gregório de Matos: *Os filhos de Gregório de Matos* (1969), *A família Mattos na Bahia do século XVII* (1988), "Gregório de Matos: seu primeiro casamento" (1968), "Documentos para uma biografia de Gregório de Mattos e Guerra" (1969), *Gregório de Matos: o poeta renasce a cada ano* (2000b), "Gregório de Matos, 360 anos" [1996?], e *Um códice setecentista inédito de Gregório de Matos* (2000a, em parceria com Silvia La Regina).

Contra todos esses discursos biográficos, o professor da UFC (Universidade Federal do Ceará), Adriano Espínola, resolveu fazer um estudo das máscaras poéticas e biográficas de GM. Para ele, Gregório foi um farsante, no sentido de que criou todo um ambiente biográfico sustentado por máscaras, fingindo ser quem não era. Era um só, proliferado em muitos. Em resumo, o livro *As artes de enganar* (2000) afirmam, que o autor das didascálias,

bem como da *Vida*, era o próprio Gregório; que Manuel Pereira Rabelo não passava de um pseudônimo; afirma também que o poeta morreu já no século XVIII, em 1713; e, por último, que Frei Lourenço Ribeiro, um dos opositores de Gregório, na verdade, seria o próprio poeta mascarado. Ou seja, Gregório teria escrito poemas que denegriam sua própria imagem. Podemos concluir disso que o homem está despersonalizado, sem identidade, mascarado, metamorfoseado, como se quisesse a todo instante ser outro.

Para nós, a sustentação mais plausível diante da imensidão que é a vida de GM é a de Fernando da Rocha Peres, com quem compartilhamos o mesmo retrato do poeta: Gregório de Matos e Guerra nasceu na Bahia de Todos os Santos em 1636. Herdeiro de uma família abastada, Gregório teve como avô Pedro Gonçalves de Matos, homem influente que vem, antes de 1626, da Vila de Guimarães em Portugal para a Bahia, trazendo seu filho Gregório de Mattos. Ora, a América era o lugar para trazer a família ou para formar família. Aqui, os dois vão se casar com duas Marias, mãe e filha, ambas com sobrenome "Guerra". Por isso, Gregório de Matos e Guerra. O avô de Gregório ascendeu socialmente muito rápido em Salvador. Homem de negócios, foi dono de um guindaste que transportava mercadorias da cidade baixa para a cidade alta, foi senhor de engenho e fazendeiro. Portanto, o jovem Gregório de Matos nasceu em um berço ilustre da colonial Bahia. Com pais influentes, ele teria uma educação nos moldes europeus. Além de Gregório, que era o caçula, a família Matos e Guerra teve mais dois filhos homens, Pedro e Eusébio. Pedro, o primogênito,

estudou no Colégio dos Jesuítas na Bahia, depois foi para Coimbra onde pretendia estudar Direito; porém, não se adapta ao clima estudantil português e foge para o Brasil, tornando-se aqui um "lavrador de canas, tomando conta das propriedades da família" (PERES, 2004, p. 34). Já Eusébio seguiu caminho diferente do de Pedro, foi amigo do padre Antônio Vieira, estudou com os jesuítas, entrou para a Companhia de Jesus e se tornou um grande orador.

A educação mais primorosa do século XVII no Brasil era dada pelos jesuítas. Inclusive, significava ter *status* quem estudava no Colégio dos Jesuítas. Era uma educação religiosa e secular, voltada para a aprendizagem de noções como leitura, escrita, aritmética, e claro, questões sobre os dogmas espirituais da Igreja Católica. Ora, é sabido que os jesuítas eram grandes educadores e que uma das metas da Companhia de Jesus era não só a educação nos conhecimentos seculares, mas, principalmente, nos de ordem religiosa. E o Barroco nasceu pelas mãos dos jesuítas, por sua pedagogia. Não é estranho Gregório ter sido educado pelos moldes do catolicismo, visto que sua família, tanto materna como paterna, descendia de cristãos e eram todos brancos, não havia miscigenação entre eles. Caso houvesse, eles poderiam ter problemas com a Inquisição. Essa característica fez com que Pedro Gonçalves fosse benquisto pelo Tribunal do Santo Ofício, tendo

sido *familiar*[16] em 1618 e *denunciante*[17] em 1646. Isso pode ter ajudado Gregório de Matos quando foi denunciado à Inquisição em 1685[18].

Tendo estudado no Colégio dos Jesuítas na Bahia, Gregório certamente teve contato com os clássicos da literatura universal, pois fazia parte da educação jesuítica trabalhar com traduções de poetas, incentivando inclusive a imitação deles, ou seja, os alunos tanto traduziam quanto produziam seus próprios poemas tomando como exemplo os ali estudados. E quando fez o curso de Humanidades em Coimbra, certamente o contato com os

16 De acordo com Elias Lipiner em *Santa Inquisição: terror e linguagem* (1977, p. 70), *familiar* significa "oficial do Santo Ofício, espécie de meirinho, admitido para servir, depois de um rigoroso processo de habilitação destinado a provar que o candidato ao importante cargo não tinha raça de mouro, judeu ou infiel, nem tinha pessoa alguma da sua geração conciliada ou penitenciada pela Inquisição".

17 *Denunciante* era o que fazia a denúncia, que consistia numa "acusação secreta que se fazia dos cristãos-novos à Mesa do Santo Ofício" (LIPINER, 1977, p. 59).

18 Essa informação tomamos, mais uma vez, de Fernando da Rocha Peres, com a publicação de um pequeno livro sob o título *Gregório de Matos e a Inquisição* (1987, p. 12), onde ele afirma "Quanto a Gregório de Mattos e Guerra só muito recentemente é que tivemos notícia documentada de uma denúncia, em 1685, contra o 'Boca do Inferno'". Foi uma denúncia como consequência de uma vingança contra o poeta, mas que não resultou em nada. Gregório foi inocentado ou simplesmente "arquivaram" seu processo, conforme considera Peres (1987, p. 25): "Acreditamos que o poeta Gregório de Mattos não foi parar na fogueira, em um 'Auto de fé', mesmo em 'estátua', apesar dessa denúncia (falsa ou verdadeira?), porque a sua família extensiva era poderosa ('gente rica e honrada') e o seu avô, Pedro Gonçalves de Matos, foi 'familiar' junto ao Tribunal da Inquisição, em 1618, nomeado por Marcos Teixeira, e ainda aparece atuando, como 'denunciante', em 1646, quando da 'Grande Inquirição' na Bahia".

clássicos se deu de forma mais consistente, inclusive porque a língua latina era a base de ensino daquela época. Nesse sentido, Gregório teve contato com Horácio, Ovídio, Cícero, Virgílio. Isso nos ajuda a compreender o trabalho poético de Gregório de Matos, quando da sua *imitação* dos dois poetas ícones da literatura espanhola, Gôngora e Quevedo. Com relação a este, Pedro Calmon (1983) chega a afirmar que o poeta não o copia ou imita, mas revive-o. O contato com esses poetas trouxe para Gregório tanto a cultura como a língua espanhola, pois se sabe que a literatura é uma das formas de difusão da cultura de um país, de uma região, de um povo.

Desde seus estudos no Brasil, o poeta teve contato com a língua e a cultura espanholas, algo que mais tarde, em Coimbra, também foi evidenciado, já que na época era comum que os autores da literatura espanhola, como Gôngora, Quevedo e Calderón de la Barca fossem estudados. Ora, era evidente que isso ocorresse visto que a Espanha, por muitos anos, dominou Portugal e consequentemente foi "proprietária" do Brasil. Como poder dominante, a Espanha impunha sua língua, sua cultura, sua religião aos povos dominados. A língua de Castela invadiu Portugal dominando a corte e a literatura que, nesse sentido, "tornava-se verdadeira hegemonia a influência exercida por aquele idioma, utilizado em verso e prosa, tanto por sua universalidade a opor-se às limitações da língua portuguesa, como por suas possibilidades literárias e estéticas que entusiasmavam os intelectuais" (TEIXEIRA, 1977, p. 33). Dado interessante discutido por Maria

de Lourdes Teixeira, ainda na mesma página, é o fato de que a maioria dos autores do século XVII era bilíngue, na península ibérica, e muitas vezes adotavam o espanhol como a língua para o desenvolvimento do pensamento artístico:

> Sabido como é que muitos dos principais autores portugueses do século XVII foram bilíngues, adotando muitas vezes o castelhano como veículo de seu pensamento e de sua poesia, ainda mais – que todos os grandes poetas espanhóis da época eram familiares aos intelectuais de Portugal, não é de estranhar-se a formação de Gregório de Matos, tão fortemente vinculada à influência castelanizante e barroca.

Com essa influência muito grande da língua espanhola no ambiente das academias portuguesas, percebe-se que a cultura da Espanha estava sendo difundida, de uma certa maneira, e valorizada, sendo transportada para a literatura e, por conseguinte, para o mundo, como nos confirma Fernando da Rocha Peres (2004, p. 87):

> A influência espanhola fez-se presente nos modismos, teatro, poesia, vestimentas etc., no bilinguismo, no partidarismo, tornando-se o castelhano a língua da moda, no falar e escrever, no ler, até mesmo autores e livros proibidos, tendo a corte lisboeta um lugar nessa entrada: os clássicos da Espanha, Cervantes (1547-1612), Quevedo (1580-1645), Góngora (1561-1627), Lope de Vega (1562-1635) e tantos, não só nas letras, serão leitura obrigatória (secreta?) dos letrados.

Quando Gregório volta ao Brasil, já formado em leis, diz-se que ele se dedica mais fortemente ao seu trabalho poético. Começa a fazer sátiras constantes à sociedade colonial baiana, como forma de "punir" as atrocidades ali cometidas. A Bahia era o berço de uma sociedade colonial em construção, o berço de uma nova cultura, com suas mesclas, embebida pelas festas coloniais, pela religiosidade exacerbada e punitiva, pela comercialização marítima, pelo sistema escravista, pela gente que nascia. Tudo se tornou reflexo num Brasil que se formava. A mistura entre as raças que aqui conviviam serviu de argamassa para a formação da identidade brasileira. Nessa perspectiva, a língua espanhola contribuiu muito para essa formação. Naquela época, não havia ainda uma definição de que língua falaria o povo brasileiro, conviviam, portanto, a língua portuguesa e a língua espanhola, falava-se a língua brasílica. Só depois é que o português se tornou língua oficial no Brasil. Essa convivência nos leva a crer, nesse sentido, que houve também uma convivência entre as duas culturas, resultando numa nova – a brasileira. E desse amálgama linguístico surge uma nova língua, que nem é portuguesa nem espanhola, mas crioula, como nominam vários teóricos.

A obra poética de Gregório de Matos foi escrita no século XVII, porém não foi publicada. Naquele período, a literatura era muito mais oral que escrita, não havia preocupação por parte dos poetas, até onde se sabe, de publicar o que escreviam, mas seus poemas eram lidos ao público da colônia e através da oralidade eram repassados entre as pessoas. É importante frisar que a

imprensa estava proibida. Por falta dessa publicação, os poemas de Gregório e os de outros poetas foram reunidos em códices. Há em torno de vinte e três códices apógrafos setecentistas que trazem os poemas de Gregório de Matos e, a partir desses códices, foram surgindo antologias que buscaram reunir a obra completa dele. A maior parte da produção gregoriana foi escrita durante os anos de 1683 e 1694, "com o poeta em plena maturidade física e intelectual" (BARROS, 1986, p. 15).

Convém observarmos também os últimos momentos dessa vida turbulenta, já que foram os anos de maior produção para o poeta. A vinda ao Brasil, depois de trinta e dois anos em Portugal, em 1682, vai marcar de forma assustadora a vida de Gregório de Matos. Foram anos de mudanças econômicas, sociais e religiosas. Primeiro, ele assume cargos importantes na sociedade baiana, como o de tesoureiro-mor da Sé de Salvador e o de desembargador da Relação Eclesiástica da Bahia, nomeado, ilustremente, pelo rei D. Pedro II, motivo pelo qual ele volta à terra natal. Segundo, pela perda precoce desses mesmos cargos, devido a problemas com a ordem religiosa local, quando não aceita receber as ordens maiores para se tornar padre. Daí em diante, vai cantarolar pelas ruelas soteropolitanas, continuará nutrindo-se de suas mulheres, mulatas, folgazãs, nas noites de malemolência em sua cidade. Não há mais impedimentos para ele desferir sua língua cáustica contra tudo e todos. Ninguém escapará do seu fel. Ameaçado de morte por sua veia satírica atingir os poderosos, ele consegue ser despachado para Angola, como já foi dito, em 1694, mas logo

regressa ao Brasil. Seu retorno se dá em 1695, porque ajudou numa empreitada, serviu-se de intermediador entre militares e governo, podendo retornar ao Brasil, não mais para a Bahia, sua cidade-mãe, mas para Recife, onde morrerá, nesse mesmo ano, talvez acometido pela bicha, doença que assolou muitas cidades coloniais do Seiscentos.

Outros detalhes podem ser encontrados nas biografias já mencionadas neste livro, os quais não foram dados aqui para não nos alongarmos nesse discurso que muitas vezes beira o senso comum. Cabe agora fazermos um giro pela história da literatura, pontuando o modo de visão dos historiadores para com o poeta Gregório de Matos.

Um giro pela história da literatura

A história da literatura brasileira também tem se posicionado sobre o poeta seiscentista ao longo dos anos e o que se percebe é o distanciamento crítico entre alguns dos pensadores. Sílvio Romero (1980, p. 365), por exemplo, que lançou sua *História* pela primeira vez em 1888, tece comentários favoráveis sobre Gregório:

> É a mais perfeita encarnação do espírito brasileiro, com sua facécia fácil e pronta, seu desprendimento de fórmulas, seu desapego aos grandes, seu riso irônico, sua superficialidade maleável, seu gênio não capaz de produzir novas doutrinas, mas apto para desconfiar das pretensões do pedantismo europeu.

O contrário faz José Veríssimo (1963, p. 72), numa obra em dois volumes, que foi publicada pela primeira vez em 1916, quando descaracteriza a figura do poeta: "Enganaram-se redondamente os que pretenderam fazer dele ou quiseram ver nele um precursor de nossa emancipação literária, cronologicamente o primeiro brasileiro da nossa literatura".

Com isso, a figura exponencial de Gregório de Matos tem causado ao longo dos séculos grandes discussões entre os estudiosos da literatura brasileira, que se difundiu também pelos críticos internacionais. Críticos têm elaborado teorias acerca da autenticidade das poesias atribuídas ao poeta seiscentista. Por isso, são formados dois grupos, como explicitado anteriormente: os que defendem a poesia de GM como marco precursor da literatura brasileira e os que acreditam que sua poesia, além de não ser autêntica, visto que todos os poemas são apógrafos, não pode ser considerada tipicamente brasileira, já que, ao que se parece, não houve preocupação do poeta em escrever engajado a algum estilo literário da época, como alega José Veríssimo (1963, p. 76), "não teve a mínima influência literária no seu tempo ou posteriormente".

Dos dois grupos, podemos citar duas importantes figuras para a crítica literária contemporânea: Antonio Candido e Haroldo de Campos, inclusive já pincelados na introdução deste livro. Este aprova Gregório como precursor da literatura brasileira; aquele o retira de sua *Formação da literatura brasileira*, que, de acordo com sua visão teórica – uma perspectiva histórica –, GM não se insere nos parâmetros de formação de nossa literatura, uma vez que o

poeta baiano mais se encaixaria nas "manifestações literárias" do que na "literatura enquanto sistema". Dessa forma, argumenta Candido (2000, p. 24):

> Período importante e do maior interesse, onde se prendem as raízes da nossa vida literária e surgem, sem falar dos cronistas, homens do porte de Antônio Vieira e Gregório de Matos, – que poderá, aliás, servir de exemplo do que pretendo dizer. Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi descoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influiu, não contribuiu para formar o nosso sistema literário, e tão obscuro permaneceu sob os seus manuscritos.

É interessante notar que o crítico até cita os nomes de Antônio Vieira e Gregório de Matos como autores de "porte", nomes importantes para o enraizamento do sistema literário no Brasil, porém ao se referir especificamente a GM, ele o destaca como um traço não influenciador da construção desse sistema literário. Para Candido (2000, p. 24-25, grifo do autor), os alicerces de nossa literatura são firmados após autores em cuja vida "histórica" se percebeu a preocupação em criar uma literatura brasileira: "é com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira". Sendo assim, o fato de GM não ter

se preocupado em realizar um trabalho de criação com enfoque num sistema literário organizado no Brasil, fez com que o crítico não o considerasse partícipe do processo formativo. Paul Valéry (1998, p. 15), ao falar sobre o método de Leonardo da Vinci, critica o historicismo e apresenta alguns parâmetros para a produção da arte:

> Tento dar uma visão do detalhe de uma vida intelectual, uma sugestão de métodos que toda descoberta implica, *uma*, escolhida entre a multidão das coisas imagináveis, modelo que sabemos ser grosseiro, mas de qualquer modo preferível às sucessões de anedotas duvidosas, aos comentários dos catálogos de coleções, às datas.

Fazer literatura – enquanto arte – não pode estar ligado aos ditames dos códigos, dos manuais. É claro que aqui não estamos excluindo as escolas literárias, até porque a poesia de GM se enquadra num desses estilos – o Barroco –, mas acima disso, a poesia gregoriana ultrapassa os conceitos historicistas, como o fez Gôngora, Quevedo etc. O que Paul Valéry nos apresenta é justamente a noção de que, embora não se deva estar ligado ao historicismo, é preponderante a pesquisa, pois, para se produzir arte, é preciso estudo e o resultado desse estudo – a poesia (arte literária) – se dá com a influência dos cânones universais da literatura. Toda produção literária que se tenha no Brasil e no mundo não é fruto do acaso, mas, sim, influência de muita pesquisa, de muito trabalho. Nesse sentido, a poesia de GM, como de outros, também sofreu influência de outros poetas, formando,

portanto, uma constelação de intelectuais. Sob essa perspectiva, o crítico e poeta Octavio Paz (1982, p. 20) diz que um poeta não deve fazer poesia moldado pelos ditames historicistas, pois sendo assim, ele perde as prerrogativas para ser um poeta:

> Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários. Chamar Gôngora de poeta Barroco pode ser verdadeiro sob o ponto de vista da história literária, mas não o é se queremos penetrar em sua poesia, que é alguma coisa mais.

Gôngora é mais que barroco, ele é universal, assim como Gregório, que veio depois e, portanto, sofreu sua influência. Bosi (2006, p. 39) anota a esse respeito:

> Resta ver a força artesanal, que é patente em um versejador hábil como Gregório. Alguns de seus sonetos sacros e amorosos transpõem com brilho esquemas de Gôngora e de Quevedo, e valem como exemplo do gosto seiscentista de compor símiles e contrastes para enfunar imagens e destrinçar conceitos.

A literatura dos séculos XVI e do XVII no Brasil está pautada num processo de transculturação[19]. Por exemplo, Gregório

19 O conceito de transculturação usado aqui é o mesmo usado por Haroldo de Campos, que afirma ser Gregório de Matos nosso primeiro transculturador, uma vez que o poeta mescla os elementos culturais diversos existentes naquela época no Brasil e os faz encenar num mesmo ambiente. Seus poemas são o reflexo desse processo de amalgamação cultural, uma mistura que revela as imbricações do Barroco.

trabalha, em sua poesia, com o elemento estrangeiro – o colonizador –, mesclando-o ao elemento nacional. Escrever na língua do outro também indica esse amálgama. O poeta não usou somente de elementos da Europa, mas fez uma mistura com o americano. Esse fato nos leva a crer que a poesia gregoriana é brasileira e universal e, portanto, digna de ser a precursora de uma literatura no Brasil. Seja para qual fim se destina, a poesia do século XVII aponta para um horizonte de grande poder artístico-cultural.

Raquel Chang-Rodríguez (1993, p. 301) analisa o processo de construção da poesia na América no período colonial e afirma: "Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, Hispanoamérica experimentó un intenso proceso de transculturación del cual surgió una sociedad cuyo ideario e instituciones llevan las señas tanto de lo europeo como de lo americano"[20]. Tanto o Brasil como toda a América estavam passando pelo processo de colonização. Era muito forte a presença do estrangeiro, que, ao chegar aqui, tentou transferir sua cultura para nosso povo. No entanto, em vez de ter havido somente a absorção da cultura portuguesa (no caso do Brasil), houve – como já foi dito – uma mistura com os elementos culturais brasileiros. Pode-se constatar essa afirmação estudando a obra de Antônio Vieira e de Gregório de Matos, por exemplo. Sendo assim, Massaud Moisés (1997, p. 104) considera a importância da obra gregoriana para o Brasil:

---

20 "Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, a América hispânica experimentou um intenso processo de transculturação do qual surgiu uma sociedade cujo ideário e instituições carregam os sinais tanto do europeu como do americano" (CHANG-RODRÍGUEZ, 1993, p. 301).

> É acionada por autonomia de espírito e coragem moral, que desde logo o aproximam de Antônio Vieira, seu contemporâneo. Ambos representam o melhor da cultura portuguesa e brasileira durante a quadra barroca: na ação, desempenadamente antiobscurantista, eram faces da mesma moeda, e, na visão do mundo, com exigências de rigor intelectual e ético, individualidades de idêntico calibre e porte.

Dessa comunicação entre as duas culturas nasceu, na modernidade, a noção de Neobarroco, isto é, uma visão moderna para o Barroco, que significa o ponto de diálogo entre o Ocidente e o Oriente.[21]

O Brasil Colônia passou por esse processo de transculturação de que fala Raquel, no tocante à língua, aos costumes, ao modo de escrever etc. Por isso, tão importante é estudarmos a literatura do período colonial, para entendermos como se deu esse processo, como a literatura enquanto arte marcou a sociedade colonial brasileira. A literatura dessa época foi um veículo culto de expressão; foi a forma como o homem conseguiu expressar a realidade, já que a literatura – no dizer de muitos – é a expressão da realidade. Talvez não uma realidade do dia a dia, do cotidiano, de fatos ou cenas corriqueiras, mas uma realidade que ultrapassa o plano do real e nos insere no vácuo dos contrastes, que nos absorve para dentro de nós mesmos, como a imagem alegórica valeryana da serpente que morde a própria cauda, o conhecimento

21 Cf. SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Coleção Vega Universidade, [1988?], p. 12.

circundante sobre o espírito literário, bem apresentada na frase "Je mords ce que je puis" (eu mordo o que posso) (CAMPOS, 1984, p. 59). Isto é literatura: é encontrar a ordem na desordem, é saber que o caos também pode ser harmônico. É literatura barroca.

Ainda sobre a literatura do período colonial e o que ela significou para a época, Chang-Rodríguez (1993, p. 305) declara:

> Como consecuencia de este interés en la literatura propiciado por el ocio de las clases altas – debido en parte a la abundancia de mano de obra barata – y por el prestigio de la poesía como vehículo culto de expresión, el menos sujeto a revisiones oficiales o inquisitoriales, el género tuvo gran auge en Hispanoamérica, especialmente en los dos primeros siglos coloniales e así lo muestran los frecuentes certámenes poéticos.[22]

Tudo isso nos confirma que a literatura do período colonial e, em consequência, a poesia de Gregório, é primordial para a estruturação de uma literatura no Brasil e fica evidente que sua formação depende também do poeta baiano.

Haroldo de Campos entra em conflito com as afirmações de Antonio Candido e no seu livro *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (2011, p.

---

22 "Como consequência do interesse na literatura propiciado pelo ócio das classes altas – devido em parte à abundância de mão de obra barata – e pelo prestígio da poesia como veículo culto de expressão, o menos sujeito a revisões oficiais ou inquisitoriais, o gênero teve grande auge na América hispânica, especialmente nos dois primeiros séculos coloniais. É o que demonstram os frequentes certâmenes poéticos" (CHANG-RODRÍGUEZ, 1993, p. 305, tradução nossa).

70) reintegra o poeta seiscentista ao cenário da literatura brasileira como fator determinante de sua formação e contra-argumenta com o discurso de Candido. Para tanto, afirma:

> Ainda que Gregório de Matos tenha ficado provisoriamente confinado na memória local e na "tradução manuscrita" (que, todavia, teve forças para prolongar-se através dos séculos XVII e XVIII); ainda que só tenha sido resgatado em letra impressa cerca de 150 anos depois de sua morte; ainda que tenha pesado renitentemente sobre sua reputação a "morte civil" da acusação de "plágio", a ausência do poeta, num sentido mais fundamental, foi meramente virtual ou larvada (mascarada). Presente, como inscrição em linha d'água, Gregório sempre esteve no miolo do próprio código barroquista de que ele foi operador excepcional entre nós.

A fala de Haroldo conclama o que vimos discutindo aqui. Gregório é um expoente da poesia brasileira, sobretudo, da literatura enquanto "sistema". Os argumentos de Haroldo são pertinentes, pois atestam aquilo que outros críticos dizem do poeta. Por exemplo, ele cita um trecho de uma conferência que Oswald de Andrade proferiu em 1945 no auditório da Biblioteca Pública Municipal:

> Gregório de Matos foi sem dúvida umas das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e independência, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde então os rumos da literatura nacional (ANDRADE, 1945, p. 41).

É importante termos a voz de um modernista em defesa do poeta baiano, porque, em vez de negar um autor do século XVII, uma literatura dita – por alguns – não nacional, Oswald enaltece a obra de GM e o marca como essencial para a literatura nacional. Isso demonstra que o grau de conhecimento do modernista atingiu o ambiente idealizado por Valéry: "o espírito da literatura circundou seus pensamentos: e isso torna indescritível o espírito, que é o lugar delas. As palavras perdem aí a sua virtude. Lá, elas se formam, jorram diante de seus *olhos*: é ele (*o espírito*) descreve as palavras" (1998, p. 23, grifo nosso). Noutro momento, à página 27 (vinte e sete), ele acrescenta: "com ele tem início a análise de todas as fases intelectuais, de tudo o que ele vai poder chamar louco ídolo, descoberta". Isto quer dizer que o *artista,* para ser artista, precisa ter a "bênção" desse espírito, o espírito da literatura. Por isso, a ideia de constelação, cada poeta (artista) é influenciado pelo espírito e consegue produzir realmente arte. Tal espírito é universal, uma vez que desde os clássicos vem *iluminando* o intelecto dos artistas até hoje, saindo, talvez, de Homero, passando por Gôngora, Gregório, João Cabral, entre outros. Dito dessa forma, a literatura é muito mais que um quadro historicista de datas, autores e obras; é uma complexa teia de intelectuais, de "cientistas", imersos no universo do conhecimento, amparados pelo espírito da literatura. Pode parecer caótico, mas é harmônico. Tudo se combina, o contraste se organiza de forma perfeita, os cacos se juntam formando um todo, único e universal.

Guilherme Simões Gomes Júnior (1998, p. 149, grifo do autor) resume, de forma simples e crítica, as duas posições teóricas antes estudadas:

> Antípoda da *Formação*, o modelo que Haroldo de Campos reivindica pressupõe uma ideia da história da literatura brasileira que não seja integrada, nem linear evolutiva, na qual não predomine a função comunicativa, mas sim a função metalinguística, que se volte para o heterogêneo e o descontínuo, que se estabeleça através das ideias benjaminianas de "salto" e "transformação" (contidas na noção de *origem – Ursprung*) e que seja relevante para o presente da criação.

Em 1991, Antonio Candido organiza o livro de Sérgio Buarque de Holanda, *Capítulos de Literatura Colonial*, e na introdução, com um discurso consistente em relação ao Barroco, o crítico parece refazer o pensamento que construiu com sua *Formação*. Num trecho específico, Candido valoriza a literatura barroca do século XVII e, principalmente, Gregório de Matos: "[...] geralmente bonitas e uma delas excelente, fazendo supor que fosse obra de valor, a realçar o panorama de um século XVII já brilhante graças a Gregório de Matos e Antônio Vieira" (CANDIDO, 2000, p. 15). Esse livro é na verdade a reunião de rascunhos encontrados na gaveta de Sérgio Buarque de Holanda e que Candido resolveu reuni-los num livro. E de todo o conjunto de textos, o que se percebe é que Sérgio Buarque de Holanda pretendia privilegiar o Barroco, rediscutindo pontos convergentes e divergentes para a crítica literária brasileira. Antonio Candido, analisando a obra,

sugere que assim como Cláudio Manuel da Costa tomou duzentas e cinquenta folhas do trabalho de Sérgio, o mesmo poderia ocorrer com Gregório de Matos. Nessa introdução, Candido parece enviar uma resposta para aqueles que tantas vezes o puseram no banco dos réus da *Formação da literatura brasileira*.

Outro ponto em que a poesia gregoriana é atingida pela crítica diz respeito ao plágio. Afirma-se que GM nada tem de original, mas é, na verdade, um imitador da poesia de Gôngora e Quevedo – poetas barrocos. Esse é um dos pontos principais de que se utiliza a crítica para duvidar da autenticidade das poesias de GM. Porém, se houve imitação, isso não é motivo para não ser um grande poeta, pois a imitação faz parte da produção de qualquer tipo de arte. É preciso conhecer para fazer diferente. E, quando se conhece, é inevitável a influência. "Cumpre lembrar que a imitação era então moeda corrente a cujo uso não se eximiram nem mesmo os maiores autores, os mais famosos", afirma Maria de Lourdes Teixeira (1977, p. 109). Assim fizeram os modernistas: estudaram o passado para construir o futuro artístico. O livro de Teixeira Gomes, *Gregório de Matos, o Boca de Brasa*, invoca o conceito moderno de intertextualidade de Julia Kristeva, a fim de poder estabelecer considerações entre a escritura poética de Gregório e a de outros autores do período barroco, bem como justificar seu ato imitativo como coerente à época em que estava inserida. Essa noção de intertextualidade valoriza a ideia do cruzamento de múltiplos discursos e códigos dentro de determinado texto. Mesmo imitando, Gregório nunca deixou de ser ele mesmo, pois

o ato de imitar é uma requintada e difícil arte e consiste em dar originalidade aos modelos seguidos.

Há críticos, como Flávio Kothe (1997, p. 343), que, por perceberem essa imitação em GM, afirmam que ele não pode ser considerado um poeta brasileiro, popular, já que estaria ainda dentro de uma perspectiva portuguesa. Ele segue aqui o mesmo pensamento de José Veríssimo de que a poesia de GM é mais portuguesa porque a reflete no espelho. Assim declara Kothe: "Ele não pode ser considerado um revolucionário, populista, antilusitano, anticolonial. [...] Fazer dele um protótipo da brasilidade antilusitana é um engano e um engodo". E acrescenta:

> É descabido ver nele a conjunção de brasilidade com qualidade artística, o início da literatura brasileira. Se for um início, então é o início de uma literatura que não vai além do país e que, portanto, nem para o Brasil serve propriamente (KOTHE, 1997, p. 344).

Esse é o típico pensamento preconceituoso e descabido, que não se sustenta, principalmente hoje, diante dos estudos avançados sobre a obra de Gregório de Matos.

Ainda sobre essa questão, alega-se que o poeta baiano não publicou nada, não se conhece autógrafo seu e que, por essa razão, não há como afirmar que exista uma poesia do poeta Gregório de Matos. Mas como não havia imprensa na colônia, "os poemas eram divulgados ou em manuscritos ou oralmente e depois difundidos por copistas espontâneos" (TEIXEIRA, 1977, p. 109). Entende-se que não havia como GM publicar

seus poemas em livros e talvez ele nem tivesse esse desejo, tão boêmio que era. O fato é que o conjunto da obra que se atribuiu a ele segue um estilo que revela o seu nome e, no seu rastro, o Barroco. Além do mais, a noção de autoria, obras e público era entendida de forma diferente da de hoje. João Adolfo Hansen (2002, p. 28-29, grifo do autor), na introdução de um livro sobre a poesia seiscentista, nos esclarece o seguinte:

> Os poetas tinham a *posse*, mas não a *propriedade* das obras, pois inexistia o mercado como livre-concorrência das mercadorias "originalidade", "direitos autorais" e "plágio", também não havendo a figura do "artista" como autonomia crítico-estética; as obras eram fundamentadas no substancialismo neo-escolástico e não conheciam nenhuma autonomia, pois integravam-se aos decoros das ocasiões solenes e polêmicas da hierarquia; e o público não era, como é a partir do Iluminismo, a "opinião pública" dotada da representatividade democrática e da inciativa crítica específica do interesse contraditório de uma particularidade ideológica.

O que é importante destacar no texto de Hansen consiste na percepção de que não havia, nessa época, a noção de *originalidade*, *direitos autorais* e *plágio*, descontruindo, então, toda a crítica que acusou GM de mero plagiador dos espanhóis Quevedo e Gôngora. A imitação, como vimos discutindo, era comum nessa época, até porque não havia preocupação com a *propriedade* das obras. Os próprios poetas espanhóis do Barroco seiscentista não tinham a preocupação de publicar seus poemas em livros, preferiam publicá-

los em folhas soltas, manuscritas. Talvez motivados pela censura da Igreja, já que havia perigo em divulgar seus poemas para uma grande massa. Por esse motivo, não havia como controlar as cópias, as imitações e as atribuições. Era prática rotineira atribuir poemas a outros poetas, e quando faziam cópias, muitas vezes, distorciam o texto do poeta ou mesmo inventavam outros (HANSEN, 2002). Uma informação importante nos traz o crítico brasileiro que pode impedir que outros pesquisadores ainda afirmem que GM foi um ladrão da pena dos autores espanhóis, um plagiador desaforado:

> Ainda no começo do século XVIII, multiplicaram-se em Portugal as oficinas de escribas que faziam cópias de textos de autores consagrados, como os de Madri, que nesse tempo transcreviam poemas de Quevedo em códices de luxo encomendados por particulares ricos ou em cópias populares baratas, que circulavam na forma de *pliegos sueltos*, folhas avulsas (HANSEN, 2002, p. 46-47, grifo do autor).

Nessa perspectiva, o crítico Massaud Moisés (1997, p. 95) defende o poeta, colocando-o par a par com clássicos da literatura universal[23]. Ele afirma: "Assim procedeu Camões com referência

---

23 Esse pensamento está perfeitamente ancorado na tese de Goethe sobre a *Weltliteratur*, ou seja, a literatura mundial. O poeta alemão propõe uma literatura mundial em detrimento da literatura chamada nacional. Não se trata simplesmente de um cânone ou lista de obras, mas a *Weltliteratur* se concentra no intercâmbio cultural. E segundo Izabela Kestler ([2011?]) no intercâmbio e na comunicação intercultural "se manifestaria o que há em comum entre as diferentes culturas, sem que se apague a individualidade que se baseia em diferenças nacionais". É interessante anotar que Goethe criou essa teoria baseado na ideia de que a poesia é uma propriedade comum a toda a

a Petrarca e Virgílio, apenas para lembrar dois de seus mestres, e ninguém cuidará de taxá-lo de poeta menor, ou de que a apropriação lhe empana a grandeza". Massaud Moisés põe em pé de igualdade Gregório e Camões, afirmando que o poeta português também fez imitações dos seus mestres e nem por isso é taxado de "poeta menor". Por que, então, Gregório o seria? A comparação elaborada pelo crítico aponta para algo de que já falamos: há uma constelação de poetas que são agraciados pelo espírito da literatura, fazendo com que eles trabalhem a arte (poesia), mesmo que em épocas distintas, em conexão uns com os outros. Ou seja, a qualidade da produção artística é igual. Por isso, Moisés (1997, p. 109) continua defendendo: "Contraditório? Paradoxal? Tão somente Barroco, e uma singular organização lírica, análoga à de poetas como François Villon, Baudelaire, Camões".

Segismundo Spina (apud GOMES, 1985, p. 88) também confirma que a "apropriação do original e do precioso alheios não constitui desmerecimento de quem o faz, antes virtude e conformidade com os cânones que regem a verdadeira formação de estilo". Citações como essas nos mostram que Gregório de Matos não foi um plagiador, mas ele apenas fez algo comum na literatura; fez comunicação entre obras, entre estilos. Paul Valéry (1998, p. 15), trabalhando o conceito de método nos estudos artísticos, declara: "imitará para tocá-la, e acabará tendo dificuldades de conceber um objeto que ela não contenha".

---

humanidade, o que ratifica a visão haroldiana sobre a história da literatura, sobre o caráter transtemporal do Barroco e de Gregório de Matos.

Silviano Santiago no livro *Uma literatura nos trópicos* (1978, p. 58) faz uma citação que pode ajudar na defesa de Gregório em relação ao plágio, mesmo que não a dirija especificamente ao poeta nem a seu tempo:

> Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vêm tanto de uma *originalidade do modelo,* do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da transgressão que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão da metrópole (grifo do autor).

Para Santiago, a obra de arte literária, quer seja o romance ou o poema, quebra com a ideia de originalidade (no sentido de *único*) e promove uma reorganização dos ideais do velho e do novo; é isso, portanto, o que fez Gregório e outros artistas. Por essa razão, Poe (1981, p. 917) afirma que "durante séculos, nenhum homem, em verso, jamais fez ou jamais pareceu pensar em fazer uma coisa original".

Feitas essas discussões que polemizam os estudos da obra poética de Gregório de Matos, cabe agora passearmos, cronologicamente, pelos autores que escreveram a história da literatura brasileira a fim de identificarmos o giro que os historicistas deram ao Boca do Inferno.

Só a partir do século XIX é que se começou a pensar em estruturar a literatura, que era produzida em blocos historicistas. Nesse sentido, no Brasil, foi em 1888, quase no fim do século, que Sílvio Romero publicou a *História da literatura brasileira*. A edição com que estamos trabalhando já é a sétima, de 1980. Como já explicitado no início desta seção, para o historiador Romero, Gregório de Matos é quem principia a literatura em solo brasileiro, ganhando o título de fundador. Além disso, o historiador traz algumas informações sobre a biografia do poeta, inclusive afirmando que este nasceu em 1623, corroborando com aquela primeira versão da biografia.

A próxima obra surge em 1916, de José Veríssimo, *História da literatura brasileira*, sobre a qual já comentamos. No entanto, há outros aspectos importantes a discutir. No capítulo que dedica a Gregório de Matos, Veríssimo deixa claro que é contrário ao pensamento de Sílvio Romero. Para ele, GM não pode ser considerado o fundador da literatura brasileira, pois o poeta era bifronte, tinha seus traços literários similares aos dos portugueses, sem inovação, sem provocar o rompimento desses traços. A isso, acrescenta que o poeta tinha ojeriza pelos negros e mulatos, mas com apetite grosseiro pelas mulatas; era um boêmio impulsivo, malcriado, rabugento, malédico, nevrótico, que, por ter estado muito tempo em Portugal, acha insuportável conviver com a vida mesquinha da Colônia e que por isso, na verdade, queria ser reconhecido pelo povo e, como não o fora, rebelou-se. O que parece claro aqui é que, mais uma vez, a poesia de Gregório

é menosprezada pelos fatores que a biografia de Rabelo trouxe como traços preponderantes de sua personalidade. Inclusive, a todo tempo, Veríssimo vai ilustrando o que afirma com os versos de GM. Desse modo, é opinião formada pelo crítico que GM deve ser visto com um homem que passou pela Colônia, com seus versos, mas sem influenciar:

> Fizeram dele um herói literário, um precursor do nosso nacionalismo, um antiescravagista, um gênio poético, um repúblico austero, quiçá um patriota revoltado contra a miséria moral da colônia. Houvessem procurado conhecer a parte não satírica de sua obra, ou sequer lido atentamente a parte satírica publicada, única que conheceram, haveriam escusado cair em tantos erros de juízo (VERÍSSIMO, 1963, p. 65).

Veríssimo apresenta também alguns dados biográficos do poeta, como: quem foram seus pais, no que trabalhou, onde estudou, mas não se preocupou com as datas de seu nascimento ou morte. Na análise do texto gregoriano, percebe-se, muitas vezes, uma crítica destoante das outras acerca de Gregório, principalmente quando José Veríssimo aponta o poeta como racista: "mostra Gregório de Matos particular ojeriza a negros e mulatos, aos quais por via de regra chama de cães" (VERÍSSIMO, 1963, p. 67). Considera, para tanto, que as sátiras gregorianas à Bahia são de cunho defensório, isto é, o poeta se poria contra a gente da Bahia por se sentir menosprezado ante sua superioridade, "num impulso de despeito pessoal" (VERÍSSIMO, 1963, p. 70). Para o crítico, Gregório demonstrou aversão à terra baiana, o que está traduzido em alguns de seus poemas.

Percebe-se, portanto, um tom meio pessoal do crítico para com o poeta, tendo em vista algumas expressões mais ligadas à vida pessoal de Gregório do que propriamente à obra em si: “Ele é o tipo do poeta descuidado, desmazelado, como foi o tipo de homem desleixado” (VERÍSSIMO, 1963, p. 71). Diz isso alegando que seus poemas não têm coerência, são soltos, sem preocupação com o cargo que exercia, sem conexão entre temas, ou mais, *versejava a torto e a direito*, salvo alguns deles.

Sobre a questão da aproximação de GM ao estilo literário de Portugal, afirma Veríssimo que a obra de Gregório não assume traços de inovação literária, mas sempre é o reflexo da cultura ibérica, acusando o poeta de plagiário das poesias de Quevedo e Gôngora:

> O sátiro era bifronte, e o poeta, ainda na sátira, seguia sem discrepância apreciável a moda poética ali em voga sem nenhuma espécie de originalidade, senão a de ser aqui o único que ralhava do meio. Como satírico, não destoa Gregório de Matos, nem pela inspiração, nem pela expressão, da musa gaiata portuguesa coeva, ilustrada ou deslustrada por D. Tomás de Noronha [...], todos como eles, sequazes do espanhol Quevedo, de quem foi o nosso patrício imitador. Emparelha em tudo e por tudo com eles (VERÍSSIMO, 1963, p. 74).

Não sabia ele que a imitação é necessária e importante na produção de arte, pois tudo na verdade, é o (re)dito, nada é totalmente novo. Ou seja, é necessário o contato com o que já existe para fazer diferente, só que o diferente apresentará

particularidades do antigo. Quem faz esse trabalho de conexão entre artes, entre poetas é o espírito, mas isso não é feito de uma maneira mecanicista – imitar por imitar. No dizer de Francisco Ivan da Silva (2004a, p. 49), quando ele faz uma espécie de crítica ao historicismo, o que impera nessa influência são as bases que estruturam as *grandes épocas literárias*:

> Não se trata como pensa o senso comum de apenas influências de um poeta sobre outro, de uma época sobre outra, trata-se de fundamentos sobre os quais se inspiram grandes poetas de grandes épocas literárias. Empresa de uma inteligência literária.

Em sua *Pequena história da literatura brasileira*, publicada em 1919, Ronald de Carvalho critica seu antecessor José Veríssimo e consegue visualizar Gregório de Matos diante da formação de nossa literatura. No seu texto, antes de tudo, ele dedica um bom espaço para escrever sobre o poeta baiano, trazendo informações biográficas, ainda à luz de Rabelo, e fornece dados importantes para a crítica futura. Por exemplo, compara Gregório a Verlaine (poeta francês do século XIX), dizendo que a poesia satírica e moralizante está marcada pelo traço de Quevedo e a alegórica por Gôngora e Marini (poeta italiano que viveu entre os séculos XVI e XVII). Vê a poesia gregoriana como arma, no ataque aos ditames do poderio colonial e confirma o universo carnavalizante que se presentifica nessa poética: "como os poetas do século XV, e começos do XVI, ele, não raro, mistura o sentimento do cômico

ao do trágico, o júbilo e a tristeza, a melancolia e o riso irônico e ferino" (CARVALHO, 1964, p. 113).

Em Nelson Werneck Sodré, com sua obra *História da literatura brasileira*, lançada em 1938, há pouca referência a Gregório de Matos. E o que ele diz só ratifica seu pensamento preconceituoso sobre a poética gregoriana, atribuído à literatura produzida naquela época: "o material acumulado no primeiro e no segundo século da vida brasileira carece de sentido literário. Trata-se de mera informação, por vezes preciosa, sem qualquer intenção artística e com parcas possibilidades de concretizá-las, se houvesse" (SODRÉ, 1988, p. 88). Percebemos nitidamente a ideia vigente no início do século XIX de que a literatura barroca brasileira não tem *sentido literário,* mas se configura apenas como *manifestações literárias*, da qual comunga o historiador. E conclui sobre o poeta assim: "não influiu nos que se seguiram, não transmitiu a sua obra, só recentemente reconstituída, e de forma precária e discutível" (SODRÉ, 1988, p. 88).

De Alceu Amoroso Lima, temos duas obras publicadas no ano de 1956, e uma publicada em 1966. A primeira, *Quadro sintético da literatura brasileira*, tem um certo preconceito com a literatura produzida nos séculos XVI e XVII, acompanhando a visão de alguns outros historiadores. Para ele, só podemos considerar de fato literatura brasileira depois de 1822, com a Independência do Brasil. Ou seja, a independência política seria a marca para a *independência* literária. Sobre Gregório de Matos, Amoroso Lima só ratifica algumas coisas já observadas aqui, como

a questão do plágio, do pitoresco, da boemia, da sátira. Mas, ao fim de seu texto, ele destaca a figura do poeta seiscentista: "Pois, realmente, não existe em toda a poesia continental do período colonial, uma que exceda a de Gregório de Matos, pela variedade, pela riqueza de expressão e agudeza satírica" (LIMA, 1956, p. 24). Em todo o texto não há ilustração com os poemas. A segunda obra de Amoroso Lima, *Introdução à literatura brasileira*, editada pela Agir, é uma obra mais volumosa, portanto, com mais dados, mais informações. No entanto, não acrescenta muita coisa sobre o poeta que já não tenha dito na obra anterior. Continua afirmando que Gregório é a maior figura do século XVII, pois não houve outro que o superasse, principalmente porque a literatura da época era informe e vaga. Uma informação nova é o aparecimento do *Parnaso* de Januário, ao qual já fizemos referência neste livro. Amoroso Lima diz o seguinte sobre essa obra: "Tratava-se da primeira tentativa de reunir o que a tradição oral, ou os apógrafos esparsos, haviam conservado ou iam conservando da atividade literária nacional" (LIMA, 1957, p. 72). Como no outro livro, neste, o historiador também não ilustra seu discurso com os poemas de GM. Temos uma terceira obra, *Estudos literários*, que é mais simples e curta, porém com uma citação importante sobre Gregório de Matos: "De todo o período colonial é Gregório de Matos a figura que mais carinho lhe merece, sendo de fato o tipo mais curioso de toda essa era sáfara e mesquinha" (LIMA, 1966, p. 140), que só ratifica aquilo que o historiador vinha escrevendo sobre o poeta.

Em 1959, duas grandes obras sobre a história da literatura brasileira são publicadas. Uma delas, a de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, já discutida quando comparamos com o livro de Haroldo de Campos. O que fica notável nesse texto é a questão de Gregório de Matos e o Barroco não fazerem parte do processo formativo da literatura no Brasil. Contrária a esse pensamento, a outra obra, de Afrânio Coutinho, *Introdução à literatura no Brasil,* vai construir, teoricamente, uma base sólida em que tanto o Barroco como Gregório de Matos terão lugar de destaque. Coutinho começa dizendo que "foi sob o signo do Barroco definido não como estilo de arte, mas também como um complexo cultural, que nasceu a literatura brasileira" (COUTINHO, 1986b, p. 79-80). A partir disso, de encontro ao discurso de Antonio Candido, Coutinho vai idealizando seu pensamento sobre o Barroco e, dessa forma, sua obra é de extrema importância para compreender esse fenômeno em nossa literatura, começando com os jesuítas e seguindo com Gregório de Matos. Nessa visão desconstrutora da visão historicista, ele afirma que "o conceito de Barroco realizou a dissolução do esquema historiográfico tradicional" (COUTINHO, 1986b, p. 80). Apresenta Wölfflin como aquele que trouxe luz aos estudos sobre o Barroco no mundo, e que a discussão sobre esse *complexo cultural* só se consolidou na crítica literária em 1914. Ou seja, ainda era uma discussão recente e que, por isso, havia tantas divergências. Nessa apresentação do Barroco na literatura brasileira, o crítico afirma que as características mais importantes consistem no

elemento cristão *versus* elemento pagão, na dualidade do homem, que vive em constante tensão espiritual; na extravagância, no ampuloso, no feio, na morte, no martírio, no pessimismo, na penitência, na duplicação, na assimetria, na substituição. Essas características vão permear a obra dos autores barrocos, em especial, a de Gregório de Matos. Sobre este, Afrânio Coutinho informa que é a expressão mais forte da poesia barroca da Colônia, sendo a primeira manifestação eloquente da mestiçagem cultural. E justamente foi ao longo do processo de mestiçagem da cultura brasileira que o Barroco plástico foi adaptando as formas europeias ao novo ambiente.

Já na década de 60, surge o livro *Manifestações literárias do período colonial,* de José Aderaldo Castello. Pelo título, parece-nos familiar ao contexto que vimos em Antonio Candido. Na terceira edição, de 1972, Castello deixa claro que só na Independência do Brasil, em 1822, é que acontece o limiar da mudança no contexto da literatura brasileira: "Agora, a partir da Independência, podemos falar da atuação livre de fatores internos e externos, inter-relacionados, do desenvolvimento literário no Brasil, de expressão autônoma, em oposição às condições constrangedoras do período colonial" (CASTELLO, 1972, p. 13). Portanto, o historiador compartilha do mesmo pensamento de Antonio Candido, alegando que a literatura escrita nos séculos XVI e XVII no Brasil são apenas *manifestações literárias.* Na introdução do livro, Castello faz ponte com outros autores da história da literatura brasileira, trazendo as perspectivas teóricas de cada um,

e posicionando-se com relação ao ponto de vista sobre a formação da nossa literatura.

Quando se reporta especialmente a Gregório de Matos, o crítico apresenta-o ao leitor como um poeta importante para as letras daquele século, como "o principal representante da poesia barroca entre nós" (CASTELLO, 1972, p. 76). Mas não há preocupação em apresentar os dados biográficos do poeta, embora, numa nota de rodapé, ele traga alguns desses dados biográficos, porém sem grandes reflexões, pois têm apenas função informativa. O interessante no texto de Aderaldo Castello é a comparação que ele faz entre Gregório de Matos e Antônio Vieira. Quando vai apresentando as características do Barroco, presentes na poética de GM, o historiador observa que os dois homens barrocos seiscentistas se aproximam em determinados aspectos, mas, em outros, se distanciam, tanto que Vieira "era homem combativo, empenhado em grandes causas" e Gregório, pelo contrário, "exprime o conflito continuamente renovado da culpa e do arrependimento" (CASTELLO, 1972, p. 70). Na sequência do texto, Castello traz alguns poemas de GM a fim de ilustrar os dados que vêm informando, como a fugacidade da vida, a morte, o arrependimento, inclusive afirmando que os temas da constante religiosa de GM o aproximam ainda mais de Antônio Vieira. O que Castello faz, na verdade, é formular o conceito de Barroco tendo como representantes maiores Gregório de Matos e Antônio Vieira. De certo modo, o crítico não se posiciona fortemente em relação às questões que antes tinham

sido elucidadas pelos historiadores. Por exemplo, quando se trata do plágio, ele não acusa GM, mas indica que o poeta sofreu influência direta de Quevedo, considerado pelo historiador como o maior modelo espanhol do poeta. Vale salientar que, no trecho abaixo, percebemos uma pincelada no caso da imitação, mas o ser homem barroco superabunda esse traço menor:

> Se trai muitas vezes o imitador que hoje nos parece inescrupuloso, de qualquer forma revela o homem barroco que aceitou a linguagem dominante, porque ela particularmente traduzia os problemas, as injunções em que se desenvolveu, os impulsos, insatisfações e contradições de seu temperamento e proceder (CASTELLO, 1972, p. 82).

Mesmo com essa afirmação favorável ao homem *barroco*, Aderaldo Castello, num outro trecho, considera que a maior importância de GM para nós é a questão histórica, social e linguística, desconsiderando o valor literário de sua poesia:

> Nesse caso a sua maior importância é histórica, social e linguística, enquanto foi ele o primeiro poeta que, no Brasil-Colônia, se comunicou diretamente com o povo, retratando ou fazendo a caricatura, cheia de mordacidade, de indivíduos e figurões de sua época (CASTELLO, 1972, p. 83).

Acertadamente, Castello dá um aspecto social ao texto poético de GM, porque, como dissemos ao início, nele podemos encontrar todos os *topos* circundantes na Colônia e que se projetam na contemporaneidade. A caracterização dos tipos sociais, com a

moldura dos fatos históricos, revela esse caráter social. No entanto, para nós, o aspecto poético está acima dessas coisas, que servem apenas como *pré-texto* para o trabalho da poesia.

Logo depois, em 1964, Castello e Candido publicam *Presença da literatura brasileira,* não mais preocupados em tecer comentários críticos instigantes, mas, na verdade, trazendo somente alguns dados sobre a época discutida e sobre os autores citados. Por exemplo, eles copilam dezesseis poemas de Gregório de Matos, sem fazer nenhum comentário crítico e também não explicam o critério de seleção dos poemas reunidos. Antes disso, eles discorrem um pouco sobre o Barroco, refletindo sobre aquelas primeiras perspectivas de que era um estilo de mau gosto, monstruoso, mas sendo depois valorizado pelas manifestações literárias. A isso, acrescentam mais características barrocas: panteísmo, audácia, temas triviais, plurimembração, antíteses, crises existenciais, e concluem duvidando da autenticidade do Barroco: "são esses extremos do 'Barroco literário', nas suas contradições, voos arrojados ou passos rasteiros, dos grandes temas às banalidades, que nos levam a alimentar a dúvida sobre a sua autenticidade e a permanência da sua comunicação" (CANDIDO; CASTELLO, 1979, p. 18).

Nessa mesma perspectiva cronológica, em 1970, Alfredo Bosi publica a *História concisa da literatura brasileira*, que, por seu título, já mostra o caráter reducionista desse texto. Quando trata do Barroco, o historiador apenas elenca um conjunto de

características que são inerentes ao estilo literário, tais como labirinto de significantes, rebuscamento, forma supratemporal, estilo da alusão (aqui ele critica a noção de plágio), gosto pelo contraste, etc. E, quando tenta rabiscar algo sobre Gregório de Matos, só afirma que ele foi doutor *in utroque jure*[24] pela Universidade de Coimbra e que tinha um "gosto seiscentista de compor símiles e contrastes para enfunar imagens e destrinçar conceitos" (BOSI, 2006, p. 39). Em 1992, Bosi publica uma coleção de ensaios sobre literatura e cultura brasileira em *Dialética da colonização*, que é importante para quem estuda a literatura do período da colonização brasileira. Os ensaios versam sobre vários assuntos, que vão desde Anchieta à definição de cultura brasileira. Nesse livro, há um ensaio dedicado a Gregório de Matos ao qual já nos referimos e comentamos. Vale destacar, portanto, o conceito de cultura que o crítico apresenta, pois consubstancia, em certa medida, o pensamento que defendemos aqui, principalmente, entendendo que a cultura brasileira não é homogênea, com uma unidade, mas é composta por várias unidades culturais, num processo de amalgamação. E é assim desde os primeiros séculos da colonização até os dias atuais. Cultura, segundo Bosi (1994, p. 16), é "o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo".

---

24 *In utroque jure* significava dizer que o sujeito era doutor em ambos os direitos, o Civil e o Canônico. Era um termo muito comum na Idade Média, que permaneceu na hierarquia da Igreja Católica Romana.

Um historiador pernambucano, José Brasileiro Villanova, publicou, em 1977, *A literatura no Brasil colonial*, que também é importante no cenário nacional da história da literatura. O texto de Villanova é o reflexo da leitura de outras obras, como a de Alceu Amoroso Lima e Antonio Candido. O ponto de reflexão que ele estabelece comunga com o pensamento desses historiadores, ou seja, é um texto que considera a literatura barroca "incipiente, arremedo da literatura metropolitana" (VILLANOVA, 1977, p. 9) –, uma literatura aportuguesada. Acerca de Gregório de Matos, o historiador se detém mais na poética satírica, inclusive afirmando que o poeta foi o primeiro satírico brasileiro, mas, preconceituosamente, o descreve assim:

> Parasita e dissoluto, incompreendido e desprezado, Gregório de Matos cedo polarizou a odiosidade de todas as classes sociais baianas. Espírito contraditório, que bajulava os poderosos e condenava os bajuladores, que adulava as mulatas e causticava os mestiços, que criticava nos outros os vícios que possuía, fez poesia satírica e lírica. Satírico por excelência, não deve, porém, ser esquecido o lírico que ora resvala para a obscenidade em versos eróticos e ora cai de joelhos, arrependido dos pecados, em legítimas composições cristãs (VILLANOVA, 1977, p. 53-54).

Para ilustrar as informações que vem disponibilizando para o leitor sobre Gregório de Matos, o historiador se utiliza de muitos trechos de poemas gregorianos. Nesse intercurso, ele comete outro impropério quando diz que o estilo barroco,

dos arcaísmos e espanholismos, é depreciativo e, portanto, não traduz a cor local. Mas, pelo contrário, o crítico esquece que é justamente isso que vai caracterizar a cor local, na mestiçagem da língua, na crioulagem cultural.

Em contrapartida, o livro de Massaud Moisés por título *História da literatura brasileira*, cuja primeira edição saiu em 1983, faz uma análise bem mais minuciosa do autor estudado. No excerto que dedica a GM, percebe-se que o percurso de leitura é o mesmo: apresenta os traços biográficos e em seguida descreve as primeiras edições da obra gregoriana, que acontece primeiro, em 1850, com o *Florilégio da poesia brasileira* de Varnhagen; depois com as *Obras poéticas*, publicadas em 1882, por Alfredo do Valle Cabral.

No momento em que se dedica ao estudo dos poemas, o crítico não diz muita coisa que acrescente ao já dito pelos outros historiadores. Reconhece o trabalho de imitação realizado por Gregório, o que não considera crime e faz a defesa do *Boca do Inferno*, alegando que outros grandes poetas fizeram o mesmo. Camões, por exemplo, foi influenciado por Petrarca e Virgílio e isso não o reduz no cenário da poesia mundial. Entende-se, dessa forma, que se Camões não pode ser tachado de plagiário, tendo imitado seus mestres, por que o seria, então, Gregório?

O crítico também faz a leitura de alguns poemas de GM e traduz a força temática dos mesmos: sátiras que envolvem a sociedade baiana, tanto contra poderosos como contra gente humilde; as aproximações paradoxais do Barroco do Seiscentos;

os símbolos – a flor, o rio – como chaves de construção para alguns textos; poesias que são reflexo da vida diária baiana, entre outros. Sendo assim, conclui dizendo que "dentre os poetas do tempo, em Língua Portuguesa, ninguém se iguala, e em outras literaturas poucos se lhe equiparam em talento genuíno, em valor e em largueza de visão de mundo" (MOISÉS, 1997, p. 113).

Três anos depois da edição de Massaud Moisés, em 1986, Afrânio Coutinho retoma o espaço da historiografia literária e publica uma edição, da qual ele é o diretor, chamada *A literatura no Brasil*. Essa é uma obra que conta com a participação de muitos críticos literários, com os quais o diretor tem afinidade teórica, ou seja, eles compartilham do mesmo pensamento sobre a história da literatura no Brasil. Dessa forma, por exemplo, o texto que discorre sobre o Barroco é o mesmo que está no seu *Introdução à literatura no Brasil*, a única diferença é um parágrafo final que lhe foi acrescentado. No capítulo dedicado ao poeta barroco Gregório de Matos, Coutinho procura evidenciar as qualidades temáticas de sua poética, sem ranços do preconceito dos outros críticos literários. Segundo ele, Gregório de Matos "foi, sem dúvida, o primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia" (COUTINHO, 1986a, p. 114), "é ele no Brasil quem inicia o filão da farsa e do espírito destrutivo" (COUTINHO, 1986a, p. 117). Afrânio Coutinho também afirma que o homem seiscentista não era feliz, apresentando uma consciência dilemática da vida, vivendo de contradições e que, por isso, ousou Gregório em fazer aflorar esse estado de espírito via texto poético. Esse texto de

Coutinho é um dos mais representativos sobre o mazombo GM, pois consegue emoldurar um perfil defensório não só da figura do poeta, mas, principalmente, de sua poesia, tão importantes para a formação de nossa literatura brasileira.

Uma obra a qual já fizemos menção neste livro e à qual retornamos para discutir a visão do autor sobre o Barroco e sobre Gregório de Matos é *Capítulos de literatura colonial,* de Sérgio Buarque de Holanda, organizada por Antonio Candido, publicada em 1991. Segundo Buarque de Holanda, a literatura barroca (no dizer dele, colonial) é um prolongamento da literatura portuguesa, tendo sido tratada como dependente dos fatos políticos que houve no Brasil, com a alegação de que desde o início já tínhamos um certo patriotismo. Mais uma vez, repete-se o que muitos historiadores vinham observando, que o que chama a atenção da crítica é a poesia satírica de GM, e também que o poeta baiano sofreu grande influência da poesia espanhola e dos modelos ultramarinos. Um dado apresentado pelo historiador ainda não tinha sido observado pelos anteriores, trata-se da origem da alcunha *Boca do Inferno*, pois muitos acreditam que era novidade terem cognominado GM com esse epíteto, no entanto, segundo Buarque de Holanda, já havia sido usado antes, pela primeira vez, para um italiano: "a alcunha fora criada para o napolitano Traiano Boccalini, inimigo profissional" (HOLANDA, 2000, p. 419). Por fim, o historiador nos deixa claro que aquilo que o poeta escreveu interessa tanto ao estudioso da literatura quanto ao da história social e cultural.

Luiz Roncari edita pela EDUSP, em 1995, o livro *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos,* no qual o historiador começa afirmando que, na época de GM, eram comuns a maledicência e a murmuração, razão pela qual a poesia gregoriana está permeada dessas categorias, representadas pela sátira, gênero usado, segundo Roncari, para expor as pessoas ao ridículo, traduzido no colorido da linguagem empregada. Um expoente desse livro é a análise de nove poemas de GM. Percebe-se que o historiador estava preocupado em comprovar aquilo que afirmava teoricamente e que iria contribuir para os pesquisadores dessa poética. Para ele, a poesia gregoriana "revela a habilidade em integrar nas formas poéticas satíricas do Barroco o certo teor da vida na Colônia" (RONCARI, 2002, p. 144). Com notas de rodapé explicativas, os poemas de GM analisados por Luiz Roncari vão ganhando mais visibilidade dentro da crítica gregoriana, contribuindo, nesse sentido, para preencher ainda mais o espaço de sua fortuna crítica.

Perto de findar o século, em 1999, José Aderaldo Castello volta a publicar um livro relacionado com a história da literatura brasileira. Seu livro chama-se *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)* e, no que diz respeito a Gregório de Matos, ele não traz nenhuma novidade em relação ao que já tinha escrito em 1964. Gregório continua sendo considerado a figura-síntese do século XVII, com forte influência da literatura espanhola. Mas ele chega a afirmar que a volta do poeta baiano ao solo patrício foi decisiva para o caráter de desregramento

de sua poética, uma vez que ele não conseguiu se readaptar àquele meio social: "[...] não se readaptou ao meio de origem, num processo de desajustamento que atinge as raias de seu famigerado desregramento" (CASTELLO, 2004, p. 81). E de uma forma ou de outra, Gregório será considerado o maior poeta barroco da língua portuguesa: "Sua glória se fez de satírico, mas é pelo confronto contrastivo desta expressão poética com a lírica amorosa e religiosa que ele deve ser projetado como o maior poeta barroco da língua portuguesa" (CASTELLO, 2004, p. 79).

Depois de termos caminhado histórica e cronologicamente pelos discursos desses historicistas, conseguimos ter uma visão mais ampla de como foi visto Gregório de Matos ao longo dos anos, principalmente, no que diz respeito à formação da literatura brasileira. Para alguns, ele foi essencial, o primeiro, o definidor; para outros, embora atestando o valor de sua poética, não o consideram o primeiro passo para a definição do que é hoje a nossa literatura. Desse modo, este estudo vai de encontro a esse tipo de visão reducionista, que amordaça a poesia do poeta barroco. Para nós, ele é figura central no processo de formação e seu texto poético conduz o leitor para o universo barroco que tomava forma naquele período e deslancha para a modernidade.

Um giro pelas antologias

O terceiro giro que propomos neste capítulo consiste em vasculhar as antologias de GM publicadas seja no todo (só com

poemas dele) seja em partes (junto com outros poetas). As primeiras delas já foram discutidas na Introdução, o *Florilégio* e os *Parnasos*, que projetaram o texto poético de GM e o anunciaram ao mundo. Também não falaremos das obras completas publicadas até hoje, como as de Valle Cabral, Afrânio Peixoto e James Amado. Na verdade, as antologias com as quais dialogamos só foram publicadas depois da edição de James Amado, em 1969, o que indica que os poemas que as compõem são retirados dessa edição, pelo menos a maioria. O objetivo aqui é observar como as antologias trazem o poeta baiano, com que perspectivas são elaboradas essas antologias, quantos poemas são copilados, qual o critério de seleção, que contribuições trazem para o estudioso dessa poesia, entre outros fatores. Há, nesse sentido, algumas sem notas explicativas, sem referências, coisas que marginalizam o texto da antologia. Outras, por outro lado, são um primor para o pesquisador da poesia gregoriana, visto que trazem notas, acrescentam dados, explicam termos e expressões, além de fazerem, antes do elenco de poemas, um estudo crítico. Estas são as mais importantes para um trabalho sério de pesquisa. A seleção feita para esse corolário não consta de todas as antologias já publicadas com poemas de GM, mas sim daquelas às quais tivemos acesso.

Buscando seguir a ordem cronológica de publicação, importante para estabelecer alguns comentários, a primeira delas foi publicada em 1946 por Segismundo Spina sob o título *A poesia de Gregório de Matos*. A edição de 1995 está prefaciada por Haroldo

de Campos, o que contribui para a seriedade da antologia. O fato de um crítico da modernidade, produtor da poesia concreta, defensor do caráter antropofágico de GM, surgir aqui como um *entremés* para a antologia, estimula o leitor atento e perspicaz no sentido de ir adentro, profundamente, na busca pela compreensão dessa poética. Haroldo de Campos começa afirmando que o século XX ressuscita o Barroco e exemplifica com os nomes dos autores que empreendem pelo mundo das artes essa ressurreição: Dámaso Alonso, García Lorca, Gerardo Diego, T. S. Eliot, Luciano Anceschi, Ungaretti, Walter Benjamin. Segismundo Spina é o precursor no resgate da poesia gregoriana, visto que só depois de seu livro é que chegam às mesas de estudo a tese de Afrânio Coutinho sobre o Barroco, a edição de James Amado, a re-visão biográfica de Fernando da Rocha Peres, o livro de João Carlos Teixeira Gomes, entre outros. Ele é o pioneiro, principalmente no que tange a alguns aspectos da obra de GM, evidentes só depois com outros estudos, tais como a questão da carnavalização, da linguagem "mestiça" traduzindo o Barroco tropical, a contestação do plágio, dando ênfase à paródia, à imitação. São aspectos muito importantes para a compreensão do *corpus* poético escrito por Gregório de Matos. Importância esta basilar para este trabalho, pois conjuga tudo aquilo em que nos baseamos para entender a poética barroca gregoriana. Esse livro de Segismundo Spina, por ser o primeiro na área, não é simplório, pelo contrário, demonstra que o autor escreve com muita propriedade, com fundamentação teórica, sem abuso de preciosismos historicistas nem cacoetes da

crítica literária. A qualidade com que Spina discorre sobre o poeta e sua obra fez com que Haroldo de Campos o elogiasse tanto.

O texto que prenuncia a antologia é rico em detalhes, em imagens, em categorias da crítica séria e, a partir dele, muitas pesquisas puderam ter prosseguimento. Isso porque a preocupação do autor era discutir a obra de GM sob o aspecto da literatura barroca, com interligações diretas entre os autores. O primeiro ponto discutido é a biografia. Baseado no texto de Rabelo, Spina não se contenta com a mera repetição dos dados daquela obra, mas traz muitas outras informações que buscaram preencher as lacunas existentes nos dados da vida do poeta baiano, informações sobre a época histórica, social, de costumes, que vão ajudar no estabelecimento de uma biografia mais séria sobre o poeta. E como bom conhecedor da poética clássica, Spina identifica os elementos dessa arte a fim de demonstrar a influência, existente ali, dos poetas barrocos espanhóis, como o culto da metamorfose, os quiasmos[25], as sínquises[26], a anadiplose, as metáforas, os hipérbatos, a frase retorcida, os neologismos latinos, que por isso ele afirma: “o próprio poeta faz profissão de fé em matéria de linguagem” (SPINA, 1995, p. 34). Nesse sentido, Spina vai dando pistas para entender o universo no qual se insere

25 Quiasmo, segundo o dicionário de Massaud Moisés (2004, p. 376-377), é uma “espécie de antítese, também conhecida como *cruzamento sintático* ou *contaminação sintática*, consiste no cruzamento de grupos sintáticos paralelos, de forma que um vocábulo do primeiro se repete no segundo, em posição inversa (A B X B A)”.

26 Sínquese, para Moisés (2004, p. 430), é a “figura de construção mediante a qual os termos de uma oração sofrem inversão ainda mais violenta que o hipérbato”.

a poesia gregoriana e ajuda a elucidar o pensamento de que sua obra deu início à formação da literatura no Brasil. Além disso, ele pontua com tópicos seu estudo da poesia de GM, como o lírico, o satírico, o sacro e o plagiário. É interessante destacar o que ele argumenta sobre a vida no século XVII: "[...] Gregório não pôde fugir às imposições de uma época em que o homem viveu de contradições, entre as seduções da vida material e a consciência de que possuía uma alma para salvar" (SPINA, 1995, p. 60).

Spina traz para sua antologia um total de cinquenta e dois poemas, que não estão divididos por temas, mas se sabe de onde foram tirados porque ao final de cada um há uma referência que conduz o leitor à edição da Academia, de Afrânio Peixoto, pela qual diz ele ter preferência; mas também podemos encontrar referências à obra de James Amado nas notas de rodapé, na edição de 1995. O grande diferencial consiste nas notas que acompanham cada poema. O autor vai explicando cada um, procurando situá-lo no contexto da época e, além do mais, faz anotações sobre o significado de muitos termos, considerados obscuros pela crítica contemporânea.

A *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*, de Sérgio Buarque de Holanda, veio à luz pela primeira vez em 1952 e a segunda edição só saiu em 1979. Nessa antologia volumosa de quinhentas e doze páginas, Gregório é apresentado com trinta poemas, que foram selecionados a partir do *Florilégio*, da coleção editada por Afrânio Peixoto, e da antologia de Valle Cabral. Antes dos poemas, existe um pequeno texto com os dados biográficos

mais importantes do poeta. Poema a poema, o antologista vai estabelecendo comparações ortográficas entre as obras com as quais está trabalhando; não há preocupação em fazer notas explicativas que ajudem na compreensão dos termos mais obscuros dos poemas.

Observando o número de poemas dos outros poetas selecionados para compor a antologia, Gregório de Matos é o que detém a maior quantidade, talvez isso se deva pela importância que Buarque de Holanda enxerga em GM e/ou também pelo volume da obra do poeta.

A terceira antologia, *Antologia de humorismo e sátira,* é de 1969. O organizador é R. Magalhães Júnior, da Academia Brasileira de Letras. Na apresentação do livro explica-se a razão para a feitura do projeto de reunir textos em verso e em prosa sob a temática da sátira e do humorismo:

> A sátira e o humorismo são expressões não apenas literárias, mas reflexos do próprio caráter do povo brasileiro. Representam formas do desabafo da alma popular contra injustiças sociais, ou um meio de aliviar a pressão sob a qual vivemos, nas horas de crise. Daí o anedotário das ruas, os ditos anônimos, as tiradas ferinas e epigramáticas, com que o homem do povo alveja não raro os poderosos do dia (MAGALHÃES JÚNIOR, [1969?], p. 7).

Sob esse ângulo de visão, Magalhães Júnior produz sua antologia. A primeira voz é a de Gregório de Matos, e não poderia ser outro, já que a antologia segue uma ordem cronológica. Antes

dos poemas selecionados, há um parágrafo com alguns dados biográficos. São selecionados apenas cinco poemas de GM, e estão postos na página da antologia sem nenhuma consideração teórico-explicativa. Não se conhecem os critérios de seleção, além da temática, nem qual a fonte de onde foram coletados. Portanto, é uma antologia que não contribui muito para a fortuna crítica de Gregório de Matos, já que não é feito nenhum comentário sobre os poemas ou sobre o Barroco. O importante aqui é a presença do poeta, e isso demonstra que ele não fora esquecido.

Outra antologia, de 1974, organizada por Hélio Pólvora, *Para conhecer melhor Gregório de Matos,* se difere totalmente da antologia de Magalhães Júnior porque é especialmente dedicada ao poeta GM. Antes de apresentar os poemas, o antologista escreve uma biografia mais completa, embora com alguns problemas na datação do nascimento e da morte, e em outros dados. Depois, tece alguns comentários sobre a obra do poeta mazombo, dando sua opinião sobre o papel de GM na história da literatura: "Gregório de Matos e Guerra foi o precursor, em pleno século XVII, do espírito nacional que, somente um século depois, iria identificar a literatura brasileira em relação aos modelos recebidos por via portuguesa" (PÓLVORA, 1974, p. 17). Apesar disso, ele continua afirmando que GM versejava *segundo a cartilha poética peninsular*, imitando, traduzindo, parodiando e copiando os poetas Quevedo, Lope de Vega e Gôngora. Quando se reporta à sátira, comunga do pensamento de que o poeta sofreu influência de Juvenal e Horácio e, quando discute sobre a vertente lírico-

religiosa, observa que o poeta quer “harmonizar o homem ao seu destino divino-terreno e às contingências sociais e políticas da moldura histórica” (PÓLVORA, 1974, p. 20). Para Pólvora, GM tinha o desejo de reparar os costumes, embora não houvesse uma causa definida por que lutar. Feito esse elaborado discurso sobre a obra gregoriana, segue-se uma sugestão de bibliografia, que julgamos ser muito importante para os interessados nesse estudo, visto que traz um compêndio de críticos e historiadores muito significativos (os existentes até a publicação da antologia, hoje a fortuna é muito maior). Em seguida, o autor faz uma espécie de cronologia da vida e da história que envolve o poeta, para depois apresentar os pontos convergentes e divergentes encontrados na crítica literária da época sobre GM. Sobre os autores, Hélio Pólvora faz um comentário explicando a visão de cada um sobre o poeta em estudo, quais sejam: Araripe Júnior, Eugênio Gomes, Maria de Lourdes Teixeira, Álvaro Lins, Aurélio Buarque de Holanda, Ronald de Carvalho, José Veríssimo, Alceu Amoroso Lima, Xavier Marques, Constâncio Alves, Homero Pires, James Amado, Segismundo Spina, Sylvio Júlio, Antônio Lopes, Pedro Calmon, Agripino Grieco, Josué Montello e Maria del Carmen Barquín. Por fim, no capítulo da antologia propriamente dita, há um parágrafo explicativo que indica o cuidado de Hélio Pólvora ao selecionar os poemas. Ele afirma que foram reproduzidos os vários temas e estilos: sátira, graciosa, lírica e sacra, num total de trinta e sete poemas. Em alguns desses poemas surgem notas de rodapé que auxiliam o leitor na compreensão de alguns termos,

inclusive com remissão a outros autores que haviam publicado antologias de GM.

Poemas escolhidos de Gregório de Matos surgiu em 1975, sob a direção de José Miguel Wisnik. Essa antologia se assemelha à de Segismundo Spina por sua perspicácia na seleção dos poemas e nas discussões que o crítico faz no prefácio do seu livro. No entanto, o estudo crítico de Spina é muito mais denso do que o de Wisnik. A diferença deste para aquele é a quantidade de poemas selecionados, pois, nesta antologia, há cento e setenta e quatro poemas divididos por temas mais gerais e temas específicos, quais sejam: poesia de circunstância – satírica e encomiástica; poesia amorosa – lírica e erótica e poesia religiosa. Como todos os outros, Wisnik começa pelo estudo biográfico para depois seguir pelo estudo crítico, no qual ele vai analisando cada temática da obra de GM, justamente as que darão corpo à antologia. Em alguns pontos, ele não diverge do que outros críticos falam, por exemplo, quando analisa a poesia satírica, ele alega que não é fruto apenas do ressentimento, mas também do espaço propício da Colônia:

> Mas, se por um lado há o ressentimento, por outro a *diferença* da colônia obrigava o poeta a incluir a mestiçagem na sua linguagem poética, a incorporá-la, a aceitá-la como material da sua realidade e da sua obra, e a transformá-la, em certos casos, em instrumento de desmascaramento, como fez, ao denunciar as pretensões de nobreza dos "fidalgos caramurus", inseminando no soneto europeu os elementos estranhos de uma espécie de patuá tupi ("Cobepá, Aricobé, Paí") (WISNIK, 2010, p. 23, grifo do autor).

Assim como Segismundo Spina, Wisnik também pontua a questão da antropofagia na poesia de Gregório de Matos, o que, mais uma vez, sustenta nosso pensamento: "a *antropofagia*, que une numa correlação imprevista o *cá* e o *lá,* o *índio* e o *branco*, o *não nobre* e o *nobre*, sendo a *fidalguia nos ossos* o maior *brasão* 'daqueles que comiam seus avós'" (WISNIK, 2010, p. 26, grifo do autor). Isso tudo vai sendo ilustrado com os poemas.

Um pouco antes de apresentar os poemas, Wisnik esclarece os critérios de seleção, dizendo, primeiro que tudo, que sua intenção é fazer chegar até os estudantes um pouco da obra do poeta baiano. Para isso, estabelece comparações entre as duas obras completas mais importantes, a de Afrânio Peixoto e a de James Amado, e não deixa de lado as notas de Segismundo Spina.

Como nessa antologia há dois terços a mais de poemas do que na de Spina, o repertório aqui é muito mais amplo. Porém, alguns poemas se repetem nas antologias, poemas que identificam a marca de GM, como "Triste Bahia", "Pequei Senhor", "Pica-flor," "Que falta nesta cidade", "Marinícolas", "Neste mundo é mais rico quem mais rapa", "Sete anos a nobreza da Bahia", "O todo sem a parte não é todo", entre outros. Um detalhe importante nessas seleções é a ausência dos poemas escritos em espanhol, porque Gregório também escreveu na língua espanhola, com menos expressão, mas há uma boa quantidade desses poemas. No entanto, as antologias quase não selecionam poemas em espanhol. Na de Spina há apenas um, enquanto que na de Wisnik há três.

No mesmo ano em que saiu a edição de Miguel Wisnik, saiu também a de Fritz Teixeira de Salles, chamada *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Nessa obra, o mais importante nos parece ser o estudo crítico que toma mais da metade do livro; quanto aos poemas, ele só seleciona vinte e cinco. E, destes, poucos se assemelham aos escolhidos pelas duas antologias citadas, são poemas diferentes, que ao final carregam uma nota explicativa na tentativa de sintetizar-lhes o conteúdo. O livro é composto por onze capítulos, distribuídos pelas particularidades da poética gregoriana, como a rima, as fontes, a métrica, a camada fônica, a camada imagística e cada um deles com referência própria. Quando trata da camada imagística, ele afirma que "a metáfora faz fluir cada palavra imprimindo-lhe um contorno expressivo diferente daquele que a palavra apresenta no seu aspecto usual" (SALLES, 1975, p. 62), isso para ilustrar o uso constante de metáforas pelo poeta barroco.

Em 1977, Maria de Lourdes Teixeira publica *Gregório de Matos: estudo e antologia*. Seu texto é bem peculiar porque a autora não está preocupada com a análise literária dos poemas, o que a preocupa são as informações biográficas. Na verdade, é mais uma biografia do que um estudo. Também como Segismundo Spina, a autora vai narrando os fatos da vida do poeta, acrescentando mais dados que preenchem o espaço deixado pelo texto de Rabelo. Nesse sentido, ficamos sabendo sobre determinados eventos históricos, sobre os costumes da colonial Bahia, sobre comidas, festas, escravos, comércio, tudo isso nos traz Maria Teixeira. Por exemplo, sobre as comidas, observe-se o que ela afirma:

> A alimentação era copiosa, tendo por base a farinha de mandioca ou de pau, mas deficiente sob certos aspectos, notando-se quase completa ausência de legumes e de frutas, a não ser as nativas da região: mangas, melões, jenipapos, cajás, jabuticabas, araçás, mangabas, cajus, maracujás. Carnes e peixes a rodo variavam o cardápio, regado nos dias de festa por vinhos finíssimos das Canárias e da Madeira, na mesa dos ricos; e na mesa dos remediados por vinho da terra, igualmente capitosos, feitos de caju, milho, aipim ou ananás. Comia-se capivara, anta, suaçu, paca, taiaçu, e os peixes da Bahia de Todos os Santos: xaréu, albacora, pescada, tainha, beijupirá, até baleia, e muitos outros, além do peixe chamado caramuru, que o Padre Fernão Cardim considerava tão gostoso como leitão quando assado ao forno. Não falavam em ostras, siris, tartarugas, e uçás, uma espécie de caranguejo muito apreciada pelos gastrônomos (TEIXEIRA, 1977, p. 15).

Trata-se de uma verdadeira descrição gastronômica, matéria-prima para quem deseja estudar os alimentos da Bahia colonial. Inclusive, já existe uma tese[27], defendida em 2007, que estudou os alimentos na poesia de Gregório de Matos. Com certeza, o texto de Maria de Lourdes Teixeira foi basilar para esse estudo, porque, além dessa descrição, existem outras sobre outros assuntos coloniais.

Noutro trecho, Maria de Lourdes Teixeira (1977, p. 33) alega que Gregório de Matos sofreu influência do espanhol:

---

27 PAPAVERO, Claude G. *Ingredientes de uma identidade colonial*: os alimentos da poesia de Gregório de Matos. 2007. 467f. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 2007.

“[...] a influência castelhana começou a fazer-se sentir em suas composições, não somente através desses autores lidos e relidos, como das próprias letras de Portugal, até onde se insinuara o idioma de Castela”. E acrescenta sobre o Barroco: “o Barroco imprimia vida nova, sangue novo, luz nova, cores novas, assim como uma mobilidade inteiramente inédita aos elementos poéticos herdados do mundo greco-latino e do medievalismo” (TEIXEIRA, 1977, p. 42). Essas duas informações são sempre discutidas nos textos sobre GM, primeiro por causa da aproximação com os poetas espanhóis e, segundo, pelas características de sua poesia estarem próximas das características barrocas.

Na antologia, a autora divide os poemas em quatro temas, poesia satírica, lírica, religiosa e vária, somando um total de setenta e dois poemas. Diferentemente das outras antologias, nessa não há nenhuma nota explicativa nem esclarecimento quanto aos critérios de seleção. Parecem estar ali por mera casualidade.

Umas das antologias mais comentadas nos textos sobre o poeta baiano é a de Antônio Dimas, publicada em 1981, pela editora Abril. Numa edição simples, que faz parte da Coleção Literatura Comparada, o crítico apresenta ao público-alvo o perfil biográfico de GM, com imagens que exemplificam as informações dadas. A antologia *Gregório de Matos* contém setenta e dois poemas selecionados, dos quais só um faz parte do *corpus* escrito em espanhol. Essa quantidade de poemas ajuda o leitor a ter uma visão do conjunto da poesia gregoriana, até porque são praticamente os mesmos poemas que estão na composição da

antologia de Spina e Wisnik. Da mesma forma que estes, Antônio Dimas insere muitas notas explicativas aos poemas, o que, com certeza, vai ampliando as possibilidades de leitura do texto. Verifica-se que esse é o traço mais importante em uma antologia, pois aquelas que não acrescentam novidades aos poemas pouco são valorizadas.

Por outro lado, existem antologias que se detêm especificamente em uma das temáticas da poesia gregoriana. É o caso do livro organizado por Ângela Maria Dias, *Gregório de Matos: sátira*, publicado em 1985 pela editora Agir. No texto de apresentação da obra, a autora segue o mesmo percurso de outros autores, primeiro faz um esboço biográfico para, em seguida, se deter na análise crítica da obra. E, antes de tudo, ela vai afirmar que o mais importante no contexto barroco da época não é a autoria dos poemas, mas sim a identificação de uma fala nacional coerente com os passos da poesia barroca: "importa mais a abordagem do exemplo textual como pioneiro exercício de uma fala nacional do que a minuciosa análise da procedência autoral dos cânones apógrafos" (DIAS, 1985, p. 13).

Conforme o título do livro expressa, o objeto de análise é a sátira gregoriana e, sobre isso, a autora considera que a sátira assume o comando da vertente barroca, muito afinada ao lúdico, porque as formas cômicas estão mais próximas daquele mundo barroco. O riso das festas populares e os rituais religiosos "vão apresentar uma visão de mundo mais relativizada e saudavelmente transgressora diante dos padrões de comportamento consagrados

pelo poder oficial" (DIAS, 1985, p. 15). Diz isso à luz de Bakhtin. Portanto, o olhar de Ângela Dias sobre a vertente satírica de GM, carnavalizante, se coaduna com o mesmo olhar de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Oswald de Andrade e outros, que souberam enxergar precipuamente esse traço tão evidente na poesia gregoriana. Por essa razão, é uma obra de muito valor para os estudos gregorianos, em virtude de observar pontualmente as características que *denunciam* a temática. Ainda sobre o estudo crítico que a autora faz, seria interessante destacar os elementos com os quais ela maneja na análise dos poemas; são eles: a paródia, o dialogismo, a ambiguidade, a oscilação espírito/matéria, a metonímia, o conflito, o deslocamento, a inversão.

Na seleção dos poemas, foram elencados trinta e seis, os quais não diferem de outras seleções. Voltam a aparecer: *Neste mundo é mais rico quem mais rapa, Sete anos a nobreza da Bahia, Triste Bahia, Que falta nesta cidade?,* entre outros. O interessante é que são todos da vertente satírica de GM e também vêm com notas de rodapé, explicando termos e expressões, até fazendo referência a comentários de autores de outras antologias. Mesmo sendo só a sátira, Ângela Dias dividiu sua antologia por temas maiores, quais sejam: "o mundo às avessas", "a vocação paródica", "a nossa Sé da Bahia", "a caricatura do poder", "a terra", "a gente", "a festa", "a mulher".

Darcy Damasceno, em 1985, também publicou uma seleção dos poemas de Gregório de Matos, selecionando um total de cinquenta poemas. A edição não tem muitas novidades, não há um estudo crítico aprofundado da obra em análise, no entanto,

para a escolha dos poemas, Damasceno tomou como base o que ele considera um dos códices mais antigos de Gregório de Matos: "o códice da Library of Congress, datado de 1711 (quinze anos após a morte do poeta), acrescentando a seleção nele feita de alguns poemas tomados ao códice Castelo Branco, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro" (DAMASCENO, 2003, p. 11). Nesse sentido, a diferença dessa antologia em relação às outras consiste na fonte de onde foram selecionados os poemas, talvez por isso se perceba a ausência daqueles poemas tão comuns nas antologias estudadas anteriormente. Observou-se que não há nenhum poema daqueles que são recorrentes. As notas explicativas vêm ao final do livro, que se concentram no esclarecimento de alguns vocábulos, mas são apenas setenta e oito notas para um conjunto de cinquenta poemas.

Na antologia de Higino Barros, publicada posteriormente em 1986, *Escritos de Gregório de Matos*, percebemos uma semelhança com a de Darcy Damasceno, porque não há um estudo aprofundado da obra nem do autor, embora haja, na introdução, um comentário geral sobre a trajetória biográfica e sobre a resistência dos escritos de GM. Os poemas foram coletados da obra de James Amado, como explica o autor numa nota ao leitor, por considerá-la a mais completa dentre as que procuraram dar esse perfil à poesia gregoriana. Foram selecionados noventa e quatro poemas, dentre os quais estão aqueles recorrentes de que tratamos antes, a todos seguem notas elaboradas por Higino Barros, com o mesmo objetivo de ajudar o leitor na compreensão

dessa poética tão difusa e instigante, que revelará ao poeta o enigma da rebeldia e da maldição.

Com um título interessante, *Senhora Dona Bahia*, o livro da pesquisadora baiana Cleise Furtado Mendes, de 1996, traça um perfil bem peculiar de GM. Essa antologia segue uma ordem diferente das demais: em primeiro plano estão os poemas, depois é que vem o estudo crítico. São noventa e um poemas distribuídos em quatro tópicos: "Senhora Dona Bahia", "Damas, donas e donzelas", "Frades, freiras e fidalgos" e 'Adeus praia, adeus cidade". A contar pelos títulos, vê-se que é uma antologia reflexo da obra de James Amado, mas a autora não se preocupa em elaborar notas para os poemas. Na verdade, só no final do livro é que aparecem, em forma de glossário, os termos e expressões, as expressões latinas, as referências mitológicas e as referências históricas. Portanto, caso o leitor sinta falta, na leitura de algum poema, de uma informação adicional, talvez a encontre nesse glossário. O estudo crítico, por sua vez, é composto de três nortes, um primeiro sobre o Barroco, o segundo sobre a sátira, e o terceiro sobre a linguagem gregoriana. Sobre este último, ela atribui à poesia barroca de GM um caráter alquímico, pois "além de fazer coexistirem o sublime e o grotesco, a louvação e o escárnio, o lirismo renascentista e a pornografia, sua obra poética incorpora, em paralelo com figuras de retórica e latinismos, palavras indígenas, africanas, castelhanismos, gírias etc." (MENDES, 1996, p. 255). Isso significa que o trabalho que GM faz com as palavras é de vital importância para a compreensão da língua que se formava e do ambiente em que estava inserida.

Outra antologia de peso e semelhante à de Cleise Furtado Mendes é a de Gilfrancisco, publicada um ano depois daquela, em 1997, com um título poético: *Gregório de Matos – o boca de todos os santos: estudo e antologia*. Esta é uma edição comemorativa dos 360 anos de nascimento do poeta, nascido em 1636. Trata-se de uma obra que buscou reunir o máximo de informações sobre a vida e a poética de GM, tanto que existem sugestões de leituras envolvendo o poeta, e de filmes – o que é uma novidade. Há, sobretudo, a reunião de tudo que já tinha sido escrito sobre o poeta, desde as obras completas aos artigos científicos. O texto que abre o livro, assinado por Gilfrancisco, demonstra maturidade nos estudos gregorianos, pois apresenta o poeta dentro de uma visão moderna, sem os ranços do historicismo, ilustrando os poemas escolhidos. Na seleção, portanto, foi feita uma divisão por temas: "poesia religiosa", "poesia lírica", "poesia satírica" e "poesia encomiástica", totalizando 75 poemas, já com notas de rodapé que se reportam a outros antologistas. Outra novidade desta obra consiste no vocabulário crítico que encerra o livro; nele, o autor procurou trazer os principais termos que fazem parte daquele universo, como anátema, absolutismo, inquisição, silva, humanismo, idílio. Veja que não se trata de meros termos substantivos, com significado próprio, mas com cunho histórico, relevantes para uma compreensão mais ampla do contexto, além dos termos técnicos, que são importantes para o entendimento da arte poética do Barroco.

Do mesmo ano que a de Gilfrancisco, mas com menos visibilidade, a antologia organizada por Walmir Ayala e apresentada por Leodegário A. de Azevedo Filho, não é uma antologia para pesquisadores, serve mais para o estudante que queira ter algum contato com a poesia de Gregório de Matos. Em *Antologia poética*, vamos encontrar apenas 54 poemas sem nenhuma nota explicativa, soltos sem amarração temática. Mesmo assim, o texto de Leodegário Filho tem pontos importantes para os estudos gregorianos porque retoma a discussão sobre a formação da nossa literatura nas malhas do Barroco e da poesia de GM:

> No século XVII, entretanto, é que o Barroco, como estilo de época, atingiria o seu clímax em matéria de realização artística no Brasil, como no resto do mundo. Todas as nossas artes, então, cultivadas, como a escultura, a arquitetura, a pintura e a literatura, logo se projetavam na órbita barroca. E aqui, precisamente aqui, na poesia, agiganta-se a figura de Gregório de Matos [...] (AZEVEDO FILHO apud AYALA, 1997, p. 10).

Em 1998, são lançadas duas antologias, que se aproximam quanto ao tratamento dado ao texto poético de Gregório de Matos. A primeira, *Poemas de Gregório de Matos*, é da profa. Letícia Malard, e a segunda, *Poesias selecionadas*, sem autoria determinada, mas parece ter sido elaborada por Francisco Maciel Silveira, que é quem faz a apresentação da obra. São duas obras sem expressividade. Por exemplo, a de Letícia Malard foi elaborada pensando num público específico, os estudantes do ensino médio que se preparavam para o vestibular. Nesse sentido,

os textos que ela apresenta como introdução à antologia não têm profundidade de análise, não contribuem muito para a crítica. A preocupação é que os alunos apenas conheçam o poeta e a poética barroca. Um diferencial talvez seja o fato de que os vinte e cinco poemas selecionados são acompanhados por uma explicação, seja de ordem técnica, seja de ordem vocabular. O que não temos na obra da Editora FTD, pois nenhum dos noventa e nove poemas coletados é acompanhado por qualquer nota. Por outro lado, o texto introdutório da antologia é bem mais denso do ponto de vista da crítica literária.

Poética e poesia no Brasil (Colônia), de Roberto de Oliveira Brandão, foi lançado em 2001 com o objetivo de "verificar o que pensavam sobre poesia nossos primeiros poetas e como expuseram suas ideias nos poemas que deixaram" (BRANDÃO, 2001, p. 11). Além disso, o texto ali coligido tem "um propósito arqueológico, na medida em que visa recuperar modos de pensar e de fazer que, em última instância, refletem o mundo em que viviam aqueles poetas, como se integraram a ele ou dele se afastaram" (BRANDÃO, 2001, p. 11). Desse modo, buscando cumprir com esses objetivos, o autor discorre brilhantemente sobre os aspectos da poética colonial, com destaque para as formas poéticas, para as fontes dessa poesia, para os temas mais trabalhados, para a mimese e a tradição. Ou seja, é um estudo valoroso para compreender o universo poético daqueles séculos. Esta antologia, diferente de algumas já descritas aqui, tem uma proposta diferente, pois não trata especificamente de Gregório de Matos, mas de um conjunto de poetas do período

barroco, como Bento Teixeira, Manuel Botelho de Oliveira, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, entre outros. Quanto a Gregório de Matos, esse livro seleciona apenas vinte poemas, dos quais estão presentes *Triste Bahia!, Discreta e formosíssima Maria, Um soneto começo em vosso gabo, Hoje os Matos incultos da Bahia* etc. Todos eles com notas explicativas.

Uma edição pouco significativa é a da Editora Martin Claret, que, em 2002, publica *Poemas satíricos: Gregório de Matos*, pois objetiva só a reprodução dos poemas, sem nenhum comentário prévio, sem apresentação, sem autoria. Os poemas, no entanto, vêm acompanhados por notas, mas não é uma edição bem-cuidada, alguns sonetos não estão bem separados em quadras e tercetos, o que pode prejudicar um leitor desavisado. Isso talvez se justifique pelo público-alvo desse tipo de edição, não é destinada para o pesquisador, mas para os estudantes secundaristas.

Até agora o que se tem observado nas antologias é um olhar comum para a poética de GM sob os temas da religiosidade, da sátira, do amor, do arrependimento, da exaltação. Esta, no entanto, apresenta um traço bem peculiar da poesia de GM que ainda não havia sido ilustrada, trata-se da *Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso,* publicada pela editora Nova Fronteira, em 2004. A poesia erótico-pornográfica do poeta baiano havia sido descartada numa das primeiras obras que buscava reunir seus poemas por mero preconceito, foi o caso da edição de Afrânio Peixoto. Essa temática só surge na edição de James Amado. São apenas onze poemas que colocam GM na

primeira posição da lista, servindo, quase sempre, como *comissão de frente* diante de tantos outros poetas que o seguiram. A proposta de Alexei Bueno não é explicar nada, por isso, em nenhum dos poemas há uma nota explicativa, estão ali somente para ilustrar a temática e a época em que foram produzidos.

Já no *Cancioneiro da poesia barroca em língua portuguesa*, de Nadiá Paulo Ferreira, publicado em 2006, existe outra peculiaridade dentre as antologias. Não se trata aqui de uma obra exclusivamente voltada para os poetas brasileiros do período barroco, mas sim para os poetas de língua portuguesa que, nesse conjunto, inclui poetas portugueses. Por esse fato, Gregório de Matos não é o primeiro da lista, já que a autora os apresenta numa ordem cronológica. O primeiro deles é Antônio Barbosa Bacelar: nascido em Lisboa, fez Direito em Coimbra, e, quando morreu, em 1663, Gregório já estava em Portugal. Antes de trazer os poemas para a antologia, Nadiá Ferreira faz um esboço sobre o Barroco, apresentando dados históricos e as características básicas do estilo. De GM, ela selecionou vinte e cinco poemas, todos da *Crônica do viver baiano seiscentista*. E, para alguns deles, há notas explicativas que visam a ajudar o leitor na compreensão de termos e expressões, conforme temos observado em antologias com essa característica. Com relação ao critério de seleção, não há qualquer observação a respeito, mas constatamos que ela segue o mesmo padrão de escolha feita em outras antologias, pois estão ali praticamente os mesmos poemas já trazidos ao público, como *Sete anos a nobreza da Bahia, Triste Bahia!, O todo sem*

a parte não é todo, Que falta nesta cidade?. Além das notas em alguns poemas, ao final do livro existe um glossário muito bem elaborado, com substantivos comuns e próprios, que ajudará o leitor no desenvolvimento acertado de suas leituras.

Com o mesmo perfil da anterior, só que esta é dedicada exclusivamente a poetas brasileiros, a *Antologia da poesia barroca brasileira*, selecionada por Emerson Tin, e lançada em 2007, apresenta quatro poetas mais importantes: Bento Teixeira, Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira e Sebastião da Rocha Pita, dentro os quais, o mais conhecido e discutido é GM, com uma quantidade de poemas selecionados mais expressiva que a dos outros três, totalizando quarenta e um poemas. Estes não estão divididos por temas, aparecem aleatoriamente, porém com muitas notas explicativas.

O livro de José Pereira da Silva, *Sonetos de Gregório de Matos*, de 2008, tem uma característica peculiar por selecionar apenas sonetos do poeta e, dentre todas as antologias estudadas aqui, é a que contém o maior número de poemas: duzentos e vinte e três, no total. A edição leva um prefácio de Leodegário A. de Azevedo Filho – veja que já é a segunda com textos desse professor – e a apresentação do antologista diz claramente que sua seleção está baseada no trabalho de Francisco Topa. Ou seja, a partir do inventário do português Francisco Topa é que a antologia foi arquitetada, ora parafraseando, ora adaptando. Ainda na apresentação, José da Silva começa contestando as duas obras que tentam resgatar toda a obra de GM: a de Afrânio Peixoto e

a de James Amado, como se segue: "Nenhuma delas, entretanto, resolveu os dois grandes problemas que a dominam e que têm prejudicado a sua leitura e o seu estudo, inclusive pela suspeita gerada: a autoria e o estado textual dos numerosos poemas que a integram" (SILVA, 2008, p. 15). Esta é a razão para que ele tenha como subsídio a tese de Francisco Topa, que tentou fazer a edição crítica da obra poética de GM. Todos os poemas são acompanhados por notas e divididos por temas: "sacros e morais", "encomiásticos", "fúnebres", "amorosos", "satíricos e burlescos", "outros". Uma coisa nos chama a atenção: o fato de que, desses duzentos e vinte e três poemas selecionados, nove estão escritos em língua espanhola. É, seguramente, a antologia que traz uma maior quantidade de poemas em espanhol, o que a distingue das demais, até porque só existem nove sonetos em espanhol na edição de James Amado.

Por fim, para concluir nosso giro pelas antologias, o livro *Gregório de Matos: poesia lírica e satírica*, organizado por Célia A. N. Passoni, já na sua quarta edição, de 2011, tem um diferencial na seleção dos poemas. Cada um deles é comentado pela autora que, além de fazer notas explicativas, faz também um comentário interpretativo sobre o poema, em alguns momentos dando informações sobre o contexto de produção, sobre o uso da temática no Barroco etc. Ela fez uma divisão em três grandes temas, separando os sessenta e quatro poemas selecionados desta forma: "sonetos lírico-amorosos", 'sonetos religiosos e moralistas" e "poesias satíricas".

Assim como não fizemos a leitura das primeiras obras que trouxeram os poemas de Gregório, não faremos com a obra de James Amado, por ser desnecessária qualquer pontuação aqui que já não tenha sido feita quando apresentamos essa obra. Além disso, foi a coleção escolhida para a produção deste estudo e que, na verdade, reúne todos os poemas que se atribuem a GM.

Para ressaltar, das vinte e três antologias analisadas, aquelas que são mais significativas pelo repertório, pelos critérios de seleção, pelos comentários críticos, são a de Segismundo Spina, a de José Miguel Wisnik, a de Fritz Teixeira de Sales e a de Gilfrancisco. As outras, no entanto, às vezes só parafraseiam, sem trazer nenhuma novidade.

Os críticos, os historiadores e as antologias observadas nesses três giros servem de parâmetro para a identificação daquilo que se escreveu sobre Gregório de Matos, o que vai nos ajudar, de alguma forma, a definir o perfil crítico do poeta sem as amarras do discurso instituído pela historiografia, como também a construir, talvez, uma antitradição, à maneira de Haroldo de Campos, entendendo a diferença como sinônimo de renovação, de fundação, de devoração. Mas, além de tudo, esse percurso nos permitiu observar que o nome Gregório de Matos e Guerra é um nome já feito que contribuiu para desenhar o Barroco em solo brasileiro, conforme será explanado no próximo capítulo.



Paradoxo labirinto: Gregório de Matos sob o signo do Barroco

El mundo y uno:
adaptación y contraste,
voluta sensual.
Augusto Tamayo Vargas

No prólogo à obra *Apologético en favor de Luis de Góngora*, do peruano Juan Espinosa Medrano[28], Augusto Tamayo Vargas, poeta e professor da Universidade Nacional de San Marcos, no Peru, faz estimadas considerações sobre o Barroco, atribuindo a este as características que, durante décadas, vêm sendo discutidas pelos estudiosos da área. O Barroco é um lugar de realização mística e dinâmica, permitindo um contato entre os séculos, quer o XVII, quer o XXI.

28 Juan Espinosa Medrano foi um dos mais importantes escritores da América hispânica. Nasceu no Peru no início do século XVII, convivendo, portanto, com as leituras influentes do Barroco seiscentista. Estudante do Seminário de Santo Antonio Abad de Cuzco, graduou-se na Universidade de San Ignacio. Poliglota, escreveu autos sacramentais, compôs música e dominou muito bem o latim, o grego, o hebreu e o quéchua. Sua obra de maior expressão foi *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, publicada em 1662, em que se pode perceber um trabalho estilístico altamente moderno, assemelhando-se aos estudos do século XX, segundo Dámaso Alonso.

No excerto de seu discurso, posto como epígrafe deste capítulo, concentra-se a áurea do ideal barroco, que não o vincula ao Seiscentos, mas o transporta para o cosmos; que não o particulariza ao solo ítalo-espanhol, no entanto, o configura no intergaláctico labirinto dos mundos; que não o condensa numa mera adaptação ao fazer renascentista, porém o metaboliza na esfera do contrário, não retilíneo; não é apenas o preenchimento dos espaços, como enxertos dermatológicos, é, mais ainda, a interpretação desses espaços como o não vazio, como artifícios alegóricos na sensualidade das volutas.

O pensamento que ampara este estudo está em consonância com Augusto Vargas, o Barroco é o mundo e é único, o todo e a parte (bem ao estilo gregoriano), esteve no Seiscentos e permeia nosso ambiente. O Barroco é uma constante harmônica assentada numa visão ampliada de mundo.

Fato é que falar de Gregório de Matos e de Barroco nos dias atuais é como sacudir um tapete empoeirado que, com a quantidade de ácaros que exala, pode causar constante desconforto. Mas é assim desde o século XIX, quando os teóricos começaram a (re)descobrir o Barroco e a (re)descobrir Gregório de Matos. Muitos tribunais têm sido erguidos, alçando vozes defensivas e acusatórias.

No campo das artes plásticas – que enveredou para as outras artes –, a primeira voz que acentuou uma definição consistente para o Barroco foi Heinrich Wölfflin com *Renascença e Barroco*. Neste livro, o suíço procura demarcar as diferenças basilares

entre o Renascimento e o Barroco. Até aquele momento, não se compreendia bem o fenômeno barroco, muito se dizia que era não mais que uma degenerescência do Renascimento, daí o caráter altamente pejorativo atribuído ao estilo. Era preciso então reformular o conceito que os séculos anteriores davam à arte do Seiscentos. Em vez de ver como uma forma de arte inferior, havia de se pensar, primeiramente, como algo diferente das outras formas. Na explosão dessas formas, o Barroco foi sendo discutido nos manuais e, a cada momento, acrescido de mais características, sendo traduzido pelo excesso de ornamentação, pelo gosto da ambiguidade, da contorção da linguagem, da obscuridade, produzindo alegorias, parábolas, símbolos, o que exprime o estado agônico do homem barroco. Esse homem que transpassa o tempo e nunca deixou de existir, um homem em estado (bi) polar, dilemático, duvidoso, perscrutador. Por isso, como afirma Coutinho (1994, p. 205), a arte barroca "é a expressão de um estado de espírito, parte das necessidades expressionais de um tipo de homem com preocupações e uma concepção da vida específicas da época".

Na atualidade, há um grupo de críticos que ainda não enxerga de forma salutar o espírito da arte barroca. Para eles, é anacrônico atribuir à arte do Seiscentos elementos pensados só no século XIX. Pensam assim, visto que os artistas do século XVII, escultores, arquitetos, poetas, pintores, não produziam sua arte pensando estar moldados num estilo chamado barroco. No entanto, isso se deu com outros momentos das artes, principalmente da literatura,

pois, com o intuito de esquematizar, só foi no século XIX que começaram a escrever uma história da literatura e categorizar os estilos antecessores como Barroco, Arcadismo, Romantismo etc.

Um dos primeiros estudiosos do Barroco no Brasil foi Afrânio Coutinho, inclusive por, em 1950, defender uma tese sob o título "Aspectos da literatura barroca" num concurso para o Colégio Dom Pedro II, no Rio de Janeiro. Desde então, o crítico foi aprimorando e intensificando a teoria do Barroco entre nós. Segundo ele:

> Nos séculos XVI e XVII, o epíteto significava um modo de raciocínio que confundia o falso e o verdadeiro, uma argumentação estranha e viciosa, evasiva e fugidia, que subvertia as regras do pensamento. Originalmente, portanto, é negativo, pejorativo, sinônimo de bizarro, extravagante, artificial, ampuloso, monstruoso, visando designar, menoscabando, a arte seiscentista, interpretada dessa maneira, como forma de decadência da arte renascentista ou clássica (COUTINHO, 1994, p. 245).

A contar pelo significado do termo *Barroco*, os séculos XVI e XVII, conforme especifica Coutinho, se lhe atribuem um caráter bem pejorativo. Mas, depois, essas mesmas atribuições pejorativas dadas ao termo vão servir como marca indissolúvel desse estilo.

Com a ampliação do significado da palavra *Barroco*, feita a partir dos estudos de Wölfflin, foram sendo revitalizadas as teorias sobre esse estilo transpassando os muros da Suíça e a cada

lugar fez-se notório seu conhecimento e definição. Por exemplo, os estudiosos sul-americanos, envolvidos nessa querela teórica, acrescentam e/ou desestabilizam o conceito de Barroco. Lezama Lima, pensador cubano, que estuda o fenômeno *Barroco* no solo americano, dá outros matizes para essa palavra. Segundo ele, o Barroco americano primeiro apresenta uma tensão, segundo, um plutonismo (fogo originário) e, terceiro, é um estilo plenário (aquisição de linguagem)[29]. Ou seja, o Barroco na América foi diferente, a saber, motivado pelas amarras da colonização.

Seguindo a cronologia da teorização do Barroco, é interessante retomar as pedras de encaixe construídas pelo suíço Wölfflin no sentido de preencher os espaços lacunares ainda persistentes nesse assunto. Nessa ótica, com precisão, o teórico estabelece os critérios de acesso ao conteúdo desse movimento, confirmando que nada tinha de degenerescência do Renascimento. No quadro abaixo é possível observar os pontos de contraste entre o Renascimento e o Barroco, no campo das artes plásticas:

29 Cf. LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. apres. e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 79. Segundo Irlemar Chiampi, numa nota de rodapé, explicando esse conceito dado por Lezama, os termos "tensão" e "plutonismo" foram inventados pelo crítico com exclusividade para o Barroco americano, enquanto marcas de colonização.

Renascimento	*Barroco*
1) Linear – sentida pela mão.	1) Pictórica – seguida pela vista.
2) Composta em plano, de jeito a ser sentida.	2) Composta em profundidade, de jeito a ser sentida.
3) Partes coordenadas de igual valor.	3) Partes subordinadas a um conjunto.
4) Fechada, deixado de fora o observador.	4) Aberta, colocando dentro o observador.
5) Claridade absoluta.	5) Claridade relativa.

Fonte: Coutinho (1994, p. 246).

É preciso salientar, nesse ponto, que Wölfflin está tratando especificamente das artes plásticas, mas que essa conceituação teórica também foi aplicada à Literatura, o que ocorre somente depois de 1914. Daí em diante, a História da Literatura vai considerar barroca a literatura que corresponde aos séculos XVI e XVII. Desde então, nas prerrogativas instituídas pela teoria, o Barroco foi enxergado como a fusão do ideal medieval, assentado no contexto humanista da época. Porém, é incontestável o pensamento de que o Barroco, ou qualquer outro estilo, seja posto numa marcação estritamente historicista, ou seja, os manuais de história da arte e de história da literatura demarcam o Barroco como pertencente única e exclusivamente aos anos que compreendem a centúria de 1600. Deve-se entender que essa demarcação não passa de um formalismo didático. Em se tratando especificamente do Barroco, o que reza a crítica moderna é o seu distanciamento das amarras da datação histórica. O Barroco pode, assim, ser

compreendido como atemporal, transtemporal, imerso na vida do povo. Comungamos, portanto, do mesmo pensamento de Afrânio Coutinho (1994, p. 249), quando afirma que as "épocas históricas não se separam umas das outras segundo contornos nítidos, mas interpenetram-se, imbricam-se, à maneira das manchas de óleo, pois os sistemas de normas que regulam sua vida não começam e acabam de maneira abrupta".

É nesse interpenetrar-se que este estudo se sustenta, uma vez que a visão barroca dada ao período em que nasceu Gregório de Matos é atual e moderna. O âmbito de visão que se propõe para a análise da poesia gregoriana está em total consonância com o pensamento de um Barroco que ultrapassa os limites temporais instituídos pela história e, como um canto, soa aos nossos ouvidos os versos de Gregório trazidos pelo vento barroco. Ao contrário disso, são os versos gregorianos que trazem o Barroco para respirar os ares da modernidade. Como exemplo, o poema "Descreve o que realmente se passa no reino de Angola", é construído sob uma temática peculiar ao Seiscentos, a fugacidade da vida, mas altamente moderno – o homem barroco está em constante combate entre a vida e seu movimento fugidio:

Passar la vida, sin sentir que passa,
De gustos falta, y de esperanças llena,
Bolver atraz pisando en seca arena,
Sufrir un sol, que como fuego abraza.

Beber delas cacimas água bassa,
Comer mal pes a medio dia, y cena,

> Oyr, por qualquer parte una cadena,
> Ver dar açotes sin piedad, ni tassa:
>
> Ver-se uno rico por encantamiento,
> Y señor, quando a penas fué creado,
> No tener, de quien fue, conocimiento;
>
> Ser mentiroso por razon de estado,
> Viver en ambicion siempre sediento,
> Morir de deudas, y pezar cargado (p. 1180-1181, v. 2).

O sentimento de fugacidade expresso pela *persona poética*, provavelmente na descrição de uma determinada cena vivenciada pelo poeta, acompanha os espaços e os tempos, principalmente na primeira quadra do soneto. O homem barroco vive em constante instabilidade, num estado agônico, caminhando por vias duvidosas, recaindo na única certeza: a morte – outro tema genuinamente barroco. Inclusive, Affonso Ávila (1993, p. 225) afirma que "era natural que as populações coloniais, afeitas a um estilo de vida de coloração tipicamente barroca, incluíssem a morte ou o motivo de luto como um ato, ainda que dramático, da sua *festa* contínua e coletiva".

Esse poema de GM demonstra seu ponto de contato com o contexto da modernidade, sendo possível, de fato, realizar esse salto sincrônico. O Barroco deve ser visto como uma recorrente evolução cultural: "[...] o Barroco não pode limitar-se ao período que se deseja reservar-lhe na história, tornando-se uma verdadeira recorrente no curso da evolução cultural", como assevera Lourival Gomes Machado (1953, p. 15) em seu livro *Teorias do Barroco.*

Voltando à questão da conceituação do termo *barroco*, Severo Sarduy, no livro *Barroco*, com publicação estimada em 1988, no primeiro capítulo, discute, de forma magistral, a origem da palavra *Barroco*. Nessa discussão, o teórico cubano pontua novas acepções para o termo, começando, primeiramente, por lhe atribuir noções do campo semântico da joalheria[30]. *Barroco* está relacionado com a confecção da joia, com o trabalho do ourives, é o "rigor, a construção paciente" ([1988?], p. 25). Portanto, compreende-se o tratamento meticuloso que é dado ao termo e, por extensão, ao estilo e à sua conceituação. Com rigor também deve ser feito o trabalho de produção poética, lapidando as palavras, preenchendo-a de significados outros. O Barroco, enquanto estilo literário, enquanto movimento de produção de

---

30 O sentido da joalheria encontrado em Severo Sarduy faz referência a um dos primeiros conceitos para a palavra barroco – a pérola irregular. Segundo Helmut Hatzfeld (2002, p. 288), explicando a origem da palavra, foram os portugueses quem primeiro fundaram o termo barroco, associado a um lugar chamado Broakti, onde havia um comércio de pérolas: "Os portugueses desembarcaram em Goa em 1510. Em 1530, estabeleceram em Broakti um mercado de pérolas. Broakti não era senão a antiga Barygaza, cidade situada na província indiana de Gujarat. Por uma simples transposição, de som e de significado ao mesmo tempo, não tardaram a dar o nome de *Baroquia* à cidade em que se verificava o comércio de *pérolas barrocas*". As pérolas comercializadas nesta cidade eram de menor valor que as outras, pois não eram redondas, tinham um formato irregular e daí o estilo barroco adquiriu os primeiros conceitos pejorativos. A joia é aqui sinônimo do estilo barroco, por isso, o sentido da joalheria. Sarduy afirma ([1988?], p. 25) que o termo "*barroco* aparece no vocabulário dos joalheiros: invertendo a sua conotação inicial a palavra já não designa o imediato, natural, pedra ou pérola, mas o que é elaborado, minucioso: o objeto cinzelado, a aplicação do ourives".

arte, assimila as mesmas funções do ourives[31], que lapida a pedra bruta, transformando-a numa joia reluzente, com esplendor, luxo e pompa. Os poetas barrocos aprenderam bem essa lição, principalmente se tomarmos como referência o poeta espanhol cordovês Luis de Góngora y Argote. Foi uma ilustre inspiração para outros poetas, como o nosso Gregório de Matos. Sabe-se que no século XVII, em Portugal, havia uma grande valorização da literatura espanhola, fruto, obviamente, do período de dominação que a Espanha exerceu sobre Portugal (1580-1640). O que vale observar é a grande influência que Gôngora exerceu sobre os jovens estudantes de Coimbra.

O poeta barroco era um arquiteto, produzia poesia à maneira de um ourives, juntando pedaços, interligando partes que formariam um todo. A poesia pensada como linguagem, uma

---

31 Não se pode confundir o trabalho do ourives no Barroco com o mesmo no Parnasianismo. A "Profissão de fé" de Olavo Bilac não se relaciona com o rigor encontrado nos poetas barrocos e estudado pelos poetas do século XX. No Barroco, o trabalho do ourives não se associa à assepsia (entendida como expurgação do que é sobra), ao simples talhar das arestas, como nos parnasianos, mas está pautado no princípio da abundância de significados, na exata lapidação da palavra, isto é, no preenchimento do espaço do significado com mais significados, é o desperdício, a desmedida. João Cabral de Melo Neto (apud TELES, 2005, p. 384), numa conferência intitulada "Poesia e Composição – a inspiração e o trabalho de arte", esclarece esse ponto que estamos discutindo: "Trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte". Isso está em perfeita consonância com a teoria da poesia pura do poeta espanhol Jorge Guillén, demonstrando que há um ponto de contato entre os dois poetas universais; eles estão *iluminados* pelo mesmo *espírito*.

linguagem arquitetada. Jorge Guillén (1969, p. 38-39), analisando a poesia de Gôngora, afirma que ele talvez seja o mais arquiteto dos poetas: "nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras".[32] Gôngora e Gregório são arquitetos de línguas. É construção e é criação de poesia. E pelo rigor com que trabalharam, o primeiro foi acusado de hermético, obscuro, confuso, difícil; o segundo, acusado de imitar o primeiro. Gôngora só era difícil para os que estavam acostumados com a linearidade dos versos, com seu substrato perfeitamente percebido no conteúdo primeiro da poesia. Mas a poesia gongórica trazia a profundidade das imagens; era preciso ter *inteligência* para alcançar os *lugares* dessa poesia barroca. Sobre isso, afirma Otto Maria Carpeaux (1960, p. 740):

> Gôngora constrói com elementos da língua espanhola uma nova língua particular, para seu uso e o de seus leitores, e tudo, nessa nova língua, obedece tão rigorosamente às suas leis intrínsecas que seria impossível escrever uma gramática e sintaxe da língua de Gôngora.

Poderíamos simplesmente retirar o nome de Gôngora dessa fala e inserir o de Gregório de Matos, particularizando-o na literatura brasileira. GM, com sua linguagem peculiar, inserida no contexto barroco da colonial Bahia e transportada ao contexto da modernidade, sem nenhum medo de impropérios, valoriza o discurso da engenhosidade. O poeta baiano, à maneira do poeta

---

32 "Nunca nenhum poeta foi mais arquiteto. Ninguém levantou com mais implacável vontade um edifício de palavras" (GUILLÉN, 1969, p. 38-39).

de Córdova, constrói uma nova língua que, na verdade, implanta essa língua como marca da formação. Não era simplesmente a língua de Portugal, imposta pelos colonizadores, no entanto, por meio da aglutinação linguística, era a língua brasileira (mestiça) que surgia, com seus artifícios culturais, fruto, a saber, do processo antropofágico empreendido por Gregório de Matos.

Gregório de Matos conseguiu, com rigor, dar um panorama da língua que se falava na época. Daí sua engenhosidade. O engenho não somente por essa "gramática de Gregório", estilisticamente, mas principalmente pela diversidade de formas poéticas que ele manejou, bem como pelo tratamento dado aos temas nucleares, seguindo a voz do espírito, como assevera Paul Valéry. Como exemplo dessa engenhosidade, presente na matriz do Barroco – Gôngora – e refletida no poeta barroco brasileiro por excelência – Gregório de Matos –, estes dois poemas laudatórios ensejam ratificar a *pureza* da poesia barroca[33]. Vejamos:

---

33 A ideia de poesia pura vem, a princípio, do poeta francês Paul Valéry e depois é matizada pelo poeta espanhol Jorge Guillén. A poesia aqui é entendida como trabalho laboral, recompensa do esforço de um intelectual, o poeta, que a faz como realização inteligente, aspirando a uma beleza superior, longe do alcance dos "mortais". A ideia do rigor está associada à poesia pura porque o poeta exalta a palavra, estabelecendo o culto da inteligência criadora, como afirma Ricardo Gullón (1949, p. 28) "este poeta exquisito llevó a su ápice la teoría exaltadora de la palabra, el culto de la inteligencia creadora. Su paciencia y sus estudios le permitieron aportar al poema mucha densidad de impresiones, pero riqueza envuelta en tanto secreto, que su conocimiento exigía del lector una suma poco común de atención y sagacidad. Lo raro y difícil es un presupuesto necesario de su lírica". Discutindo sobre a poesia de Guillén, o crítico Ricardo Gullón nos apresenta os princípios que norteiam a teoria da poesia pura, dentre os quais alguns estão discutidos neste estudo, principalmente na verificação do

De Gôngora:

A Córdoba

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!

Si entre aquellas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España![34]

---

rigor poético nos poetas barrocos. E dentre os poetas envoltos no universo da poesia pura pode-se citar Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry, João Cabral de Melo Neto, entre outros. Tradução da citação de Gullón: "Este poeta extraordinário levou ao ápice a teoria exaltadora da palavra, o culto da inteligência criadora. Sua paciência e seus estudos lhe permitiram dar ao poema grande densidade de impressões, mas com uma riqueza envolvida em segredo, que seu conhecimento exigia do leitor uma atenção e uma sagacidade pouco comuns. O diferente e o difícil é um pressuposto necessário de sua lírica" (GULLÉN, 1949, p. 28).

34 Poema presente na obra GÓNGORA, Don Luis de. *Antología*

De Gregório de Matos:

AO ILUSTRÍSSIMO SENHOR D. FR. MANUEL DA RESURREYÇÃO

Subi a púrpura já, raio reluzente
Do sol Americano, que em dourado
Dossel o Tibre vos verá sangrado
Dar um dia leis à sua corrente.

Entonces da Tiara a vossa frente,
E vosso Patriarca coroado
Um redil deveremos, e um cajado
Às vossas claves, e a seu zelo ardente.

Subi a cumes tão esclarecidos,
ó vós, de cuja remendada capa
sombras são já purpúreos resplandores.

Em quem divinamente reunidos
Os brasões de Seráfico, e de Papa
Verão os vossos dous Progenitores (p. 197, v. 1)

O objetivo deste nosso estudo não se concentra na análise poética de Gôngora, mas sim na de Gregório. Porém, é importante trazer o poeta espanhol a fim de estabelecer contato com o poeta brasileiro, identificando as marcas estilísticas do Barroco presentes nas duas poéticas. Detalhe mais importante é que Gôngora influenciou sobremaneira Gregório de Matos bem como os poetas da Geração de 27, na Espanha, como Lorca, Guillén,

---

Poética. Intr. Ana Suárez. Navarra: Rodesa, 2002. p. 7.

Dámaso Alonso e Rafael Alberti.

Em se tratando dos dois poemas aqui apresentados, há, dentre muitas coisas, semelhanças temático-estilísticas. Primeiramente, trata-se de dois poemas laudatórios, de exaltação. Gôngora exalta sua pátria, num tom melancólico, típico do homem barroco. Como observado, o Barroco procurou preencher esses vazios que eram constantes na vida do homem. O ritmo do poema parece uma marcha fúnebre, ampliado pela reprodução exagerada de sons vocálicos abertos [a] e [o] e outros fonemas que transmitem a sensação de imponência, tanto dos muros e das torres como dos rios. As imagens vão sendo descritas à medida que os olhos vão passando por Córdova, e o que entra em evidência é a natureza, os rios, as serras, o solo. Exaltar a natureza é um dos temas áureos do Barroco, que tem na figura de Pan seu símbolo máximo. Segundo Ivan da Silva (2005, p. 118), "todos os temas de Gôngora estão contidos neste plástico soneto: o tempo, a memória, a glória, as ruínas, os rios, flores e serras, o lugar utópico, enfim, a natureza com sua cor local". No poema de GM, por sua vez, há a mesma exaltação da natureza, começando pelo sol, que na ritualística dos ameríndios significa o doador da vida e criador de todos os seres viventes, representado pela figura mitológica de Guaraci. Com raios reluzentes, o astro rei mostra sua majestade como as torres coroadas de Córdova. O motivo do poema gregoriano não é exaltar a pátria, mas a um homem: Dom Manuel da Ressurreição[35].

35 Foi um prelado português, arcebispo da Bahia e Primaz do Brasil, além de ter governado o Brasil interinamente.

E na construção descritivo-laudatória do poema, os elementos da terra são evocados, como o rio Tibre[36], que com seu dossel consagrará o frei. Outros elementos que descrevem a exaltação são os instrumentos que o próprio exaltado usa, os quais fazem parte da ritualística católica, como tiara, capa, chaves, cajado, brasões, que são, na verdade, símbolos dessa ritualística. A cor do ouro está presente nos dois poemas e é a primeira imagem a serviço da exaltação: em Gôngora, são as areias nobres da margem do rio, e em Gregório de Matos é o brilho do sol americano, forte, guerreiro, aquecedor. São dois sonetos com rimas quase idênticas: em Gôngora o esquema se dá em ABBA/ABBA/CDE/CED; já em Gregório, o esquema é ABBA/ABBA/CDE/CDE. A única diferença está no segundo terceto de Gôngora que não segue a mesma disposição do primeiro.

Esse pequeno comentário acerca dos dois poemas nos ajuda a compreender e a enxergar que os poetas barrocos seguem o rigor[37] de que fala Severo Sarduy, obedecendo às suas leis, embora essa obediência seja desregrada. Significa dizer que, embora a arte

36 É um rio que corta Roma, na Itália, e que tem às suas margens o Castelo de Santo Ângelo.

37 Jorge Guillén (1969, p. 67) nos explica melhor: "Todo confluye hacia un rigor de lenguaje y de poesía, conseguido mediante la depuración y la intensificación de los medios expresivos ya existentes. Góngora es el artista que somete a examen y expurgo las formas de su arte, y no se lanza a la creación sin previas cavilaciones". Tradução: "Tudo converge para um rigor de linguagem e de poesia, conseguido mediante a depuração e a intensificação dos meios expressivos já existentes. Gôngora é o artista que submete a exame e expurgo as formas de sua arte, e não se lança à criação sem prévias reflexões" (GUILLÉN, 1969, p. 67).

barroca tenha sido acusada de provocar o caos, a desorganização, a obscuridade, principalmente com a poesia de Gôngora, ela segue uma ordem estabelecida não por manuais, mas pelo espírito que dá brilho à constelação de poetas. O importante para Gôngora, portanto, era o engenho, como afirma Fernando Carreter (1966, p. 11), "él no quería ser oscuro, sino ingenioso"[38]. Essa engenhosidade gongorina estudada por Severo Sarduy, em artigo que compõe o livro *Escrito sobre um corpo* (1979) se mostra através da construção da metáfora que, por isso, o poeta é incluído no campo dos conceptistas. Os dois teóricos são equânimes nessa afirmação, pois esse exagerado uso de metáforas se revela na sina estética do Barroco, ancorada no desperdício, na abundância. Nada no Barroco é comedido, mas sim reticente, num jogo que reincide a cada volta, bem à imagem da Ouroboros, a serpente que morde a própria cauda, representando o movimento cíclico do conhecimento. O símbolo dessa serpente traduz, de forma magnânima, o perfil da estética do Barroco, que evoca a roda da existência, num eterno retorno. O Barroco está também nas duas pontas da lança da existência humana, quais sejam, o nascimento e a morte – destruição e reconstrução –, como a espiral que não tem início nem fim. Por isso, o Barroco é visto como uma constante, já que a Ouroboros também representa a eternidade, entendida aqui como um eterno retorno. Mas também se pauta na ideia da criação contínua, do perecível, razão pela qual o jogo

38 "Ele não queria ser obscuro, mas sim engenhoso" (CARRETER, 1966, p. 11).

barroco está cheio de arabescos, frestas, eixos hiperbólicos, atos triunfais, bacanais, simulações e dissimulações, travestis, volutas, luxo, ostentação.

Como representação da metáfora ao quadrado, como atesta Sarduy, Gôngora estabelece um certo equilíbrio no choque entre o dizível e o não dizível, aquilo que pode ser posto entre a metáfora ao quadrado e a metáfora simples (entendida como superficial):

> A metáfora em Gôngora já é, por si só, metalinguística, isto é, eleva ao quadrado um nível já elaborado da linguagem, o das metáforas poéticas, que, por sua vez, supõem ser a elaboração de um primeiro nível denotativo, "normal" da linguagem (SARDUY, 1979, p. 60).

Talvez o que se dizia ser obscuro se dê pelo trabalho bem elaborado com a metáfora, que, em Gôngora, se transforma em metalinguagem. Quer dizer que Gôngora é um poeta que foge dessa incidência meramente denotativa. Na verdade, sua poética suplanta esse nível, alcançando um substrato muitas vezes não compreendido pelo leitor comum. Gôngora segue leis fixas, fazendo da poesia um instrumento de trabalho, de lapidação da linguagem. A palavra é a pérola trabalhada, lapidada. É o avesso da inspiração. Tudo o que se considerou aqui sobre Luis de Gôngora serve para ilustrar a matriz do Barroco que ele é. E que, portanto, a influência exercida em Gregório de Matos deve ser avaliada como *iluminação,* nessa constelação de poetas barrocos.

Voltando à busca pelo significado do termo *Barroco*, poderíamos ir ao conceito atual dado pelos dicionários:

segundo Francisco S. Borba no *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*, o Barroco é um "estilo arquitetônico, literário e musical que predominou no século XVII, caracterizado pela irregularidade e pelo exagero, e que se manifestou no Brasil no século XVIII". É interessante que não traz o primeiro conceito de pérola irregular, mas afirma que é um termo emprestado do francês *baroque*. O que se percebe é que há uma certa restrição, pois delimita o uso do termo somente a três campos artísticos: arquitetura, literatura e música. Porém, no *Dicionário Aulete digital,* percebemos uma abrangência maior, inclusive com seis acepções para o termo *Barroco*, incluindo a "pérola de superfície irregular". O primeiro conceito é de que o Barroco foi um "estilo desenvolvido nas várias formas de arte entre o fim do século XVI e meados do século XVIII, que se opõe ao Classicismo e se caracteriza pela liberdade de formas e profusão de ornamentos". Percebemos, então, que o conceito do *Dicionário Aulete* está mais completo ou pelo menos acrescenta mais informações ao conceito dado pelo outro dicionário. Há, em certa medida, uma ampliação do termo, já que afirma ser um estilo envolvido nas várias formas de arte e também aplica o tempo de concentração desse estilo, entre o século XVI e o século XVIII. Além do termo francês *baroque*, afirma-se que a palavra *barroco* deriva do italiano *barocco.*

No *Dicionário Houaiss*, na versão *on-line*, o substantivo *barroco* tem, como primeira acepção, a de ser "pérola de formato anômalo, caprichoso", dando ênfase ao caráter pejorativo que o termo adquiriu desde o princípio. Mas nas outras acepções que

vêm separadas por rubricas, observamos já uma contextualização mais detida nos contextos históricos. Na rubrica da história da literatura, diz-se que *Barroco* é o "estilo surgido no século XVII que se caracteriza pela abundância de ornatos, ousada elaboração formal, uso de recursos retóricos e jogos de palavras – reflexos, nas formas e preocupações, da estética da Contrarreforma Católica". Percebe-se que os dicionários, em particular os que aqui nos serviram de exemplos, estão cheios do ranço da historiografia, procurando seguir o senso comum, talvez isso se deva pela natureza estilística do dicionário, o que pode ser diferente nos dicionários especializados.

Vê-se que a etimologia da palavra *Barroco*, pelo menos nos três dicionários tidos como exemplo, é semelhante ao discurso posto pela história da arte, pelo desenvolvimento que o termo sofreu ao longo da história. Porém, em dicionários especializados, além de trazerem esse discurso etimológico, acrescentam dados que ajudam a perceber a dimensão do estilo barroco. Sob a direção de Ronaldo Vainfas, o *Dicionário do Brasil Colonial* (2001), quando trata de definir o termo *Barroco*, começa por ampliar o conceito para "um estilo artístico, literário ou musical" dentro de um período cronológico ou fazendo parte de uma mentalidade. Sendo assim, o Barroco foge daquela noção estritamente historicista e se entremeia nas nuances da história. Ainda na conceituação do termo, fala-se da acepção negativa que ele carregou durante anos, mas que depois foi absorvido positivamente pelos críticos. Apresenta características que compõem o lastro desse estilo nas

várias esferas artísticas. Na literatura, em particular, "destaca-se o estilo ornamentado, o emprego das antíteses e das hipérboles, o jogo de palavras, que valorizava composições como os *acrósticos*[39]" (VAINFAS, 2001, p. 68-69, grifo do autor).

Com um detalhamento ainda mais consistente, Massaud Moisés, no seu *Dicionário de termos literários* (2004), começa definindo *Barroco* como a pérola de forma irregular, com carga negativa e derivado do francês *baroque*, do italiano *barocco* e do alemão *barock.* Segue-se a definição e o Barroco assume a posição de contorno flutuante, baseado na dualidade com a qual convivia o homem seiscentista, numa tensão diária, quase eterna, para unificar os valores renascentistas – medievais e católicos – com as novidades pagãs. Além disso, Massaud Moisés também constrói um elenco de características relacionadas ao movimento estético, quais sejam: "o jogo do claro-escuro, da luz e sombra, a assimetria, o contraste, as inversões desconcertantes e cerebrinas, o rebuscamento das metáforas, a euforia do vocabulário 'fácil', popular, o aristocratismo, o amaneiramento" (MOISÉS, 2004, p. 53), além de outras. Concluindo, Moisés diferencia *conceptismo* de *culteranismo*, tendo como ícones Quevedo para o primeiro e Gôngora para o segundo. Mas algo chama a atenção para o que se pensa hoje acerca desse distanciamento entre esses conceitos.

39 Acrósticos são, no *Dicionário de Termos Literários* (2004, p. 11), "composições poéticas nas quais certas letras formam uma palavra ou frase, no geral um nome próprio. Quando se juntam as letras iniciais, tem-se o acróstico propriamente dito, que se lê na vertical, de cima para baixo ou no sentido inverso".

Massaud Moisés diz que "os dois 'ismos' em que o Barroco se bifurca não constituem manifestações puras, estanques: ao contrário, guardam numerosos pontos de contato e permutam" (MOISÉS, 2004, p. 53). Esse destaque é muito importante uma vez que descontrói o pensamento de que há autores somente conceptistas ou somente cultistas. Na verdade, os conceitos se mesclam e Gregório de Matos pode passear pelos dois, conforme ocorreu, na época, com Gôngora e com Quevedo.

Vale anotar também que, no texto de Massaud Moisés, é dito que o Barroco corresponde a nomes diferentes em cada literatura: na inglesa era o *eufuísmo*[40]*;* na italiana, *marinismo*[41]; na francesa se chamava *preciosismo*[42]; na alemã, *silesianismo*[43]*.* Cada um desses vocábulos guarda características que se refletem no complexo conjunto do Barroco.

Num retorno ao texto de Severo Sarduy, que vai definindo os passos do Barroco, há um destaque em relação ao sentido definido para o termo analisado. Segundo o autor, quando se pretende findar com o significado para *Barroco,* "instaura-se ao mesmo tempo o erro e a queda" (SARDUY, [1988?], p. 26). Diante de todas as acepções aferidas ao *Barroco,* com as quais comungam

40 Eufuísmo – estava relacionado à combinação exata das palavras, ao uso de antíteses, com cadência de aliterações, e ao uso de muitas figuras de linguagem.

41 Marinismo corresponde à literatura sob a influência do poeta italiano Marini (1569-1625).

42 Preciosismo era um estilo literário que *adquiriu o sentido de afetado, amaneirado, rebuscado* no século XVII.

43 Silesianismo corresponde à corrente com características barrocas surgida na região da Silésia.

diversos teóricos, essa afirmativa de Sarduy pressupõe, de certa forma, uma comunicabilidade entre os que estudam o Barroco. É uníssono o pensamento de que não é possível resumir o Barroco a uma simples acepção de pérola irregular ou estilo com gosto rebuscado. O Barroco vem sendo, ao longo dos anos, amalgamado pelos encontros dessas vozes, que teorizam e reconstroem o conceito. Dito isso, o campo de visão deste estudo em relação ao conceito de Barroco se amplia e alcança os pontos convergentes nos vários dizeres pelo mundo, desde os países europeus aos hispano-americanos. Gregório de Matos é uma figura ímpar nesse mar oceânico, pois presentifica a evolução do estilo, mesmo sem sabê-lo, quando estudou em Coimbra e foi influenciado pelos grandes homens do Barroco. Ali, Gregório participa inconscientemente de um processo de formação intelectual intenso que foi sendo desenhado como uma espiral que, nas suas linhas, (re)vela a constelação de estrelas nesse céu labiríntico que é o Barroco.

Ainda na busca pela definição para *Barroco*, Sarduy faz menção a uma das obras mais significativas sobre o Barroco, o livro do espanhol Eugênio D'Ors. Este vai seduzir todo o mundo com sua teoria de uma constante espiritual, um *éon*. Criticado por muitos, D'Ors inova nas suas considerações sobre o Barroco, uma vez que, embora o *éon* seja uma categoria metafísica, está inscrito no tempo – modo histórico. Para D'Ors, o Barroco deixa de ser um ente histórico para ser um ente de cultura, por isso, considera-o uma constante, atemporal, entre-mundos. Sendo assim, o Barroco, na visão do estudioso espanhol, "alude a uma constante

do espírito humano que pode adquirir substância histórica desde que condições especiais possibilitem o aparecimento de um panteísmo, indeciso entre os extremos da inquietude e do dinamismo" (apud MACHADO, 1953, p. 20-21).

Dessa forma, isso indica que o Barroco está em todas as épocas, ratificando o pensamento de Sarduy discutido anteriormente. Já não se pode pensar esse estilo somente pelas vias do tempo, mal digerido pelos impropérios de alguns historiadores. A demarcação histórica em literatura não pode ser feita da mesma maneira com que são narrados os fatos corriqueiros. Em literatura, o tempo é outro, como o tempo dos deuses. É nesse sentido que o Barroco deve ser enxergado, coexistindo com as diversas manifestações culturais, já que é o *éon*. Na visão acertada de D'Ors, o Barroco é, portanto, uma cultura universal, como um projeto que se executa a longo prazo.

Um dos pontos áureos do texto de Severo Sarduy, que passa pelo *éon* de D'Ors, desencadeando pelas volutas, é quando ele analisa as vogais que compõem a palavra *Barroco*. Articulando o significante ao significado, o autor vai analisando a disposição das vogais A e O para demonstrar o sentido da circularidade que carrega o termo estudado. A letra O, numa disposição gráfica circular, cria a imagem refletida do círculo, como uma projeção infinita, do início ao fim em círculo, revogando a morte diante da vida, símbolo da destruição e renovação. A vogal O, duplamente disposta no vocábulo representa a Ouroboros, criando um ambiente infinitamente metafísico, que ultrapassa a simples

conotação das datas. Essa circularidade visível na impressão da vogal fechada traduz a expressão do eterno retorno, da volta, como na dobra que se dobra e se redobra ao infinito, como um abrir-se e um fechar-se num ambiente cercado de labirintos que lembram um jogo elíptico. Na poética do Barroco, por exemplo, a sintaxe visual organiza-se em função de relações inéditas na torsão dos termos, num jogo de relações que transita o núcleo da poesia para suas extremidades num movimento que representa a elipse, daí que surgiu o re-torcimento da coluna, para provocar um espírito de tensão emanada das dobras que alcançam o infinito.

Nesse mesmo sentido, surge o refinamento do pensamento que é provocado pela decantação da palavra. A arte barroca é prismática, pois reflete da luz branca muitas cores, elevando-se por cada lado. Essa torção da palavra e da matéria está em consonância com o trabalho do homem barroco submerso no seu mundo de múltiplas aspirações, convertido num espaço, muitas vezes, distante, inacessível. Mas esse distanciamento, com efeito, é também uma aproximação tal qual acontece quando a espiral está em movimento.

Acerca da dobra barroca, recorremos ao filósofo Gilles Deleuze com a sua célebre obra *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2009). Nela, ele descreve em que consiste a dobra no Barroco, quais suas influências e consequências. O Barroco, para Deleuze (2009, p. 13), "não para de fazer dobras. [...] mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do Barroco é a dobra que vai ao infinito".

Tal imagem nos remete justamente às colunas salomônicas que, com sua forma helicoidal, retorcida, vão levando o olhar do expectador, do pequeno espaço iniciante ao largo caminho do infinito, que se recurva, inversamente, reconduzindo o mesmo olhar ao início. Assim, o Barroco não para de fazer dobras, mas é um contínuo dobrar-se e desdobrar-se sobre a mesma dobra, sobre o mesmo ponto, sem perder o fio, o traço. "O começo e o fim trocam-se", afirma Sarduy ([1988?], p. 28). Quer dizer, é um começo que se recomeça, ora é o início, ora é o fim e vice-versa. O Barroco não é estático, mas sim revoltoso, não é simples, mas sim exuberante, não é um parênteses na história, é a raiz do passado como semente do porvir – devir. É a dupla volta, o círculo da letra que recai sobre o signo da encruzilhada geométrica.

De Gôngora, extraímos o verso "En roscas de cristal serpiente breve", em cujo centro está novamente a serpente, cilíndrica, (re) torcida, enroscada, que enfeitiça com sua sensualidade inebriante. Essa "rosca", cujo interior é formado pelos traços da elipse, conjuga-se com o pensamento deleuziano sobre a dobra. E sendo de cristal, remete-nos, de imediato, ao universo dos fractais[44]. Essa é, portanto, uma associação extremamente moderna do Barroco, conforme afirma Calabrese (1988, p. 139) "a frequência de objetos fractais na época contemporânea permite-nos definir como

---

44 Fractal – do latim *fractus*, significa quebrado, fração. É um objeto geométrico que pode ser dividido em partes, sendo que cada uma dessas partes é semelhante ao objeto que a originou. É como a reprodução de uma imagem numa sala cheia de espelhos, semelhante à Galeria dos Espelhos no Palácio de Versalhes em Paris.

"neobarroco" também esse tipo de produção substancialmente cultural". O mundo moderno revitaliza o Barroco e lhe atribui, dentre tantas outras filigranas, a aproximação aos fractais. Com seus infinitos detalhes, serve-nos perfeitamente como símbolo do Barroco, metamorfoseando-se em estruturas geométricas que geram o mesmo código, infinitas vezes. A caracterização da autossimilaridade que se atribui aos fractais é a reprodução da dobra, que nunca está vazia no Barroco, mas sempre cheia, preenchida pelo espaço milimetricamente perfeito dos fractais. É o jogo da perfeita combinação, na proliferação das dobras que compõem as *roscas*, no movimento tortuoso das ondas do mar, dobrando-se e redobrando-se. A esse respeito, Francisco Ivan da Silva (2004b, p. 47) diz que o "Barroco é uma arte de combinações, de relações; a dobra e seus desdobramentos". O Barroco vai, nesse parâmetro, combinando as coisas, fazendo-as encaixar num ponto certo. Por isso, com o intuito de preencher o vazio da arte clássica renascentista, o Barroco exagera nas formas, não permitindo que um fio de luz sequer saia por um lugar não destinado para esse fim. Tudo isso, as dobras, os fractais, o labirinto, o espelhamento, forma o complexo jogo do Barroco.

Na matéria do cristal, os átomos estão organizados de tal maneira, num padrão tridimensional bem definido, que formam uma estrutura geométrica específica. O cristal é composto de faces planas regularmente arranjadas, rigorosamente simétricas. Sob essa perspectiva é que se instaura a imagem gongorina de "en roscas de cristal serpiente breve". Esse mesmo cristal, por sua

propriedade, ao estilhaçar-se, forma outras estruturas cristalinas, pois que o todo forma partes, que representam, ao mesmo tempo, o todo. Surge novamente a ideia do começo e do fim que se trocam, assumindo um o lugar do outro em perfeita harmonia. Cada parte do cristal desemboca no ambiente do fractal, ou seja, a unidade mínima tem o mesmo significado da unidade máxima. O micro e o macro são acompanhados pela mesma essência. Gregório de Matos, na sua poética barroca, enleva o leitor para um entorno ubíquo dessa categoria do todo e da parte:

AO BRAÇO DO MESMO MENINO JESUS QUANDO APPARECEO

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes toda deste todo. (p. 67, v. 1)

Nesse soneto, a *persona poética* constrói, arquitetonicamente, a figura da dobra e do fractal, fazendo o jogo paradoxal entre a semântica das palavras *todo* e *parte.* A princípio, um faz parte do outro, como encaixes, mas mesmo a *parte,* que está fora do *todo,* se encaixa sendo esse *todo* também. Na primeira quadra, vemos estruturada a imagem do cristal em pedaços, com a indicação de que cada fragmento também é o *todo*. A substância que faz o *todo* está composta na *parte*, "um não se explica sem o outro. Os dois termos mantêm relações de reciprocidade, implicação, pressuposição" (CALABRESE, 1988, p. 83). Observe-se também que as rimas do soneto se alternam apenas em duas palavras nucleares, *todo* e *parte*, com o seguinte esquema: ABBA/ABBA/ABA/BAB. Esse paradoxo está elucidado nos dois últimos versos quando se questiona o significado dos dois vocábulos orgânicos: "Mas se a parte o faz todo, sendo parte, Não se diga, que é parte, sendo todo".

E continua, nessa mesma linha, na segunda quadra, quando evoca o Santíssimo Sacramento, ou seja, aqui é a representação do corpo eucarístico, uno, que se reparte, mas sendo que cada uma das partes em que se divide, representa o todo, o corpo. Usado como marca d'água para o trabalho poético, o roubo da imagem do santo e seu despedaçamento contribuíram para a construção da dobra barroca. O universo semântico como espelhação metonímica (redobrar-se) se configura no que o Barroco chama metamorfose – uma parte do corpo, na verdade,

é o próprio corpo, na sua essência: "Em qualquer parte sempre fica o todo". Parece desconcertante imaginar que uma parte é o reflexo espelhado do todo, até porque o todo só é todo se todas as partes o compuserem; do contrário, é um todo alquebrado, roto. Porém, no texto poético, isso é possível pelo exercício da dobra, que se curva numa curvatura precisa para dar espaço a que a outra dobra se curve sucessivamente, pois "a desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até a outra dobra" (DELEUZE, 2009, p. 19). É nesse paradoxo labirinto que se instaura o Barroco e Gregório de Matos, silogisticamente. Ainda podemos ler o soneto pensando no resgate de Gregório de Matos empreendido pelos estudiosos do século XX. GM era a parte do todo que estava perdida e foi "achada": "Um braço, que lhe acharam, sendo parte". Nesse sentido, o poema gregoriano dialoga com o espírito moderno de redescoberta do passado a fim de ressignificá-lo. Representa também uma sociedade fractal, onde se dá o desaparecimento da norma, o enfraquecimento das prerrogativas político-administrativas, instaurando o caos, a fragmentação, dando vazão ao aparecimento das mestiçagens barrocas, no embaralhamento das identidades, conforme atesta Sílvio Romero (1978, p. 54): "Ora, nosso povo não é o índio, não é o negro, não é o português; é antes a soma de todas estas parcelas atiradas ao cadinho do Novo Mundo".

Ainda no verso gongorino, *roscas* significam também cada uma das voltas da serpente quando se enrola. Observe-se que tudo se conecta, o verso de Gôngora dialogando perfeitamente

com as matrizes teóricas do Barroco. Augusto de Campos, por exemplo, estudando a obra de Paul Valéry, no livro *Paul Valéry: a serpente e o pensar* (1984) estabelece vários pontos de diálogo com o que se discute aqui, principalmente porque traz a imagem da serpente que morde a própria cauda. A serpente que surge nos versos de Paul Valéry se projeta para uma sensualidade marcante, nos volteios de suas *roscas* quando se enrosca. Além de sensual, a serpente também é o *ícone do pensar, símbolo da sabedoria*, que se revela na frase de Valéry: "Je mords ce que je puis" (eu mordo o que posso). O que se estabelece aqui é a transfiguração do conhecimento, do saber, do intelecto. Por isso, afirma Campos (1984, p. 10) "desdobrada em variantes conceituais, a Serpente é, aqui, essencialmente, a figuração do pensamento que se devora a si mesmo, como a serpente que morde a própria cauda". Há, nesse sentido, uma intensificação do pensamento, uma elevação a graus paroxísticos dessa constante barroca que convive com os contrários – retas e curvas. Esse pensamento que se devora a si mesmo é o retrato da logomaquia (disputa de palavras), como uma máquina textual, que "gera a si mesma, infinitamente, como as curvas da elipse" (SANT'ANNA, 2000, p. 92). Significativamente, podemos concluir que o enrolar-se da serpente – símbolo do conhecimento – é semelhante à projeção dos espelhos –, num jogo barroco, onde *a mesma imagem se reproduz ao infinito.*

Diante dessa encruzilhada geométrica, Gregório de Matos constrói um poema que representa perfeitamente a imagem do labirinto. Tão ao gosto do homem barroco, traduzido na imagem

do peregrino ambulante, que está perdido no labirinto da vida, é que surge a angústia por ter entrado e querer sair. Nesse instante agônico pelo qual passa o homem barroco, encontra-se o mistério que envolve esse ambiente, pois o senhor Barroco, estando perdido, procura todas as saídas. O Barroco é a arte bibliográfica por excelência, onde o homem perscruta, estuda, esquadrinha o conhecimento, a todo instante, procurando respostas para suas angústias em meio à crise espiritual na qual vive. Neste poema de Gregório, percebemos o traço labiríntico Barroco:

AO MESMO POR SUAS ALTAS PRENDAS[45]

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no vel,
Re cien benig e aplausí
Úni singular ra inflexí
co ro vel
Magnífi precla incompará
Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso crí
Po a trabalho tan e t terrí
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá
Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memó

45 Esse poema é um dos cinco que fazem referência ao desembargador Dionísio de Ávila Varreiro. Alguns exaltando a bravura e destemidez desse homem que ajudou a capturar uns revoltosos no levante na Vila de Porto Seguro. Outros tratam de homenagear sua morte.

e bo ia
Para qu gar tal, tanta energ.
po de tod est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr

(p. 320, v.1)

O poema é um verdadeiro labirinto, já que deixa o leitor encurralado. Normalmente, na tese do labirinto, existe a aporia, que é esse estar dentro do labirinto, diante da morte, sem ter saída. Isso representa, sem redundâncias, o ambiente barroco ao qual se insere Gregório de Matos. O poeta revela aqui um diálogo muito perfeito com a tradição barroca da época, em consonância com as convenções poético-retóricas do período. A estrutura renovadora desse poema traduz esse pensamento. Nele, para realizar a leitura, é preciso interligar as partes que formarão um todo e não há uma só maneira de uni-las, como, no labirinto, há mais de um caminho. Na concepção religiosa, o labirinto simboliza, também, "o itinerário palmilhado de obstáculos que defende o espaço sagrado" (SANT'ANNA, 2000, p. 63). Os obstáculos, nesse poema, estão no correto tracejo que faz o leitor para interligar as partes. É preciso rigor nessa tarefa. O leitor desatento pode não conseguir ir longe nesse labirinto de palavras. É um tratado geométrico, a princípio, sem ordem, caótico, mas altamente ordenado, nesse complexo de vida em que se transforma o Barroco. No sentido dado ao drama do homem barroco, o labirinto lhe é interior, principalmente no confronto entre o corpo e a alma, entre existir

ou não, viver ou morrer, *ser ou não ser*. O homem barroco vive em constante dilema. Por essa razão, Omar Calabrese (1988, p. 146) afirma que o labirinto é uma figura pertencente não só ao Barroco do ponto de vista histórico, mas a um Barroco atemporal: "mas é a própria sorte das figuras do nó e do labirinto que nos permite sair do âmbito do Barroco histórico e interpretá-las como manifestações de um Barroco mais universal e meta-histórico". No caso específico desse poema, o conteúdo não revela um estado angustioso pela busca de respostas em meio à crise espiritual na qual vive o homem barroco. O poema é encomiástico e está centrado na exaltação do desembargador. O labirinto, portanto, está construído pela forma do poema e não pelo conteúdo.

Voltando ao poema, fazendo as conexões desse labirinto, temos o resultado:

Douto, prudente, nobre, humano, afável
Reto, ciente, benigno e aplausível
Único, singular, raro, inflexível
Magnífico, preclaro, incomparável.

Do mundo grave Juiz inimitável
Admirado gozais aplauso incrível
Pois a trabalho tanto e tão terrível
Dais pronto execução sempre incansável

Vossa fama senhor seja notória
Lá no clima onde nunca chega o dia
Onde de Erebo[46] só tem memória.

46 Érebo era a personificação da escuridão, isto é, o criador das trevas. Era filho de Caos. Sua irmã Nix é a personificação da noite. Cf. LITTLETON, C. Scott. *Mitología*: antología ilustrada de mitos y leyendas del mundo. Barcelona: Blume, 2004. p. 136.

Para que garbo tal, tanta energia
Pois de toda esta terra é gentil glória
Da mais remota seja uma alegria.

Unindo primeiro a linha superior e depois a inferior com as partes do meio, chegamos a esse resultado. Com um soneto rigorosamente construído, com rimas emparelhadas em A e interpoladas em B, nos quartetos, e, nos tercetos, as rimas em C e em D são cruzadas/alternadas. Segue-se um mesmo esquema de metrificação, com dez sílabas poéticas.

Percorrendo as vias desse labirinto, podemos construir outro soneto, seguindo-o por meio de um ziguezague:

Reto, prudente, benigno, afável
Douto, ciente, nobre, humano e aprazível
Magnífico, singular, raro, incomparável
Único, preclaro, inflexível.

Admirado, grave Juiz. Aplauso incrível.
Do mundo gozais. Inimitável.
Dais o trabalho, tanto, execução terrível,
Pois pronto e tão sempre incansável.

Lá: fama onde nunca notória.
Vossa. No clima, senhor, seja, chega o dia.
Para que do Erebo tal, tanta energia.

Onde garbo só se tem memória.
Da mais, de tanta seja a terra alegria.
Pois remota esta. Uma é gentil glória.

Para o trabalho de construção desse soneto, para ter mais coerência, foi preciso rever a pontuação. Embora em alguns trechos se observe alguns entraves semânticos, principalmente nos dois tercetos, é possível construir os versos da forma como estão dispostos.

Nos dois sonetos, frutos do labirinto poético criado por Gregório de Matos, existe o mesmo tom encomiástico exaltando a figura do desembargador, principalmente pelo uso exagerado de adjetivos. Na primeira estrofe, por exemplo, só existem adjetivos, formando o perfil identitário do ilustre homem. O motivo é exaltar, por isso todos os adjetivos têm conotação positiva: nobre, magnífico, reto, raro. Contudo, essa descrição laudatória se encaminha para as outras estrofes, que já apresentam frases estruturadas sintaticamente, ou seja, os adjetivos não estão mais soltos nos versos. Nessa descrição, vemos ser construído um arabesco barroco em cujo centro se encontra o substantivo *desembargador* e, ao redor, como uma moldura, os adjetivos (características do desembargador). São dados volteios nesse centro como faz a elipse, surgindo outros e outros pontos. Do primeiro adjetivo, vão surgindo outros que não invalidam o anterior, mas a ele se juntam outros formando essa complexa imagem. As adjetivações vão eclodindo a cada girar do caleidoscópio.

A percepção dada pelo caleidoscópio nos remete ao ambiente sensorial do poema. O sentido da visão é convocado a atingir o mais alto grau, para que o olho consiga enxergar com mais precisão, a começar, especificamente, pela disposição gráfica do

poema, que só poderá ser visto, na sua amplitude, quando o leitor souber fazer as combinações corretas. Sendo o Barroco a arte das relações, esse jogo sensorial está amplamente conectado com o pensamento da época. Não há como negar o trabalho lapidar de Gregório de Matos na oficina do Barroco. Ele foi um homem do seu tempo, para o seu tempo, com projeções que atingem os dias atuais. Seu poema visual talvez seja a gênese para os poemas visuais/concretistas do século XX, mais pelo trabalho gráfico com a palavra do que pelo conteúdo implícito nos poemas concretos. Pode-se afirmar, nesse sentido, que "a poesia barroca inspira-se em impressões sensórias" (COUTINHO, 1994, p. 257), recurso muito usado também pelo teatro barroco.

O tracejado do olhar sobre esse poema vai sendo delineado de formas diferentes, conforme a pena do leitor. A linha reta do Renascimento vai sendo *engolida* pela curva que serpenteia ostensivamente, pois

> no lugar da disciplina em que cada coisa está em seu lugar, surge o ajuntamento, o aglomerado. No lugar do previsível, o in-previsível, no lugar da ordem estratificada, uma espécie de não ordem em ebulição, quase caótica; onde havia imobilidade, estabilidade, tranquilidade, irrompe a instabilidade, a insegurança, a vertigem (SANT'ANNA, 2000, p. 48).

No Barroco, instaura-se o caos, a não ordem, o imprevisível, que rompe a tranquilidade, a ordem e a estabilidade. Portanto, seguindo as linhas desordenadas do poema, num ordenamento rigoroso, chegamos às seguintes imagens: no primeiro soneto,

resultado do percurso labiríntico, as linhas são retilíneas, formando triângulos, já no segundo soneto, o percurso da linha foi diferente, mais serpenteante. Essas formas se imbrincam formando uma espiral. Imaginar essa forma geométrica nos aproxima do fenômeno das anamorfoses, onde a dimensão vertical da imagem do objeto aparece com grau de ampliação, diferente do da dimensão transversal. É como se a linearidade entre o olhar e o poema fosse rompida. Na anamorfose, "o olho olha, mas não reconhece o que vê retratado, os traços lhe parecem algo caóticos" (SANT'ANNA, 2000, p. 49). No turbilhão de signos pelos quais são formadas as palavras, isto é, os signos linguísticos, a mensagem vai se construindo, moldando-se em meio às formas retorcidas do poema. O olho deve ser submetido ao ângulo oculto, para ver o que deve ser visto. Muitas vezes, a poesia barroca é obscura somente para aquele que não sabe (consegue) enxergar.

A primeira estrofe ainda nos permite outra forma, se começarmos pelo primeiro adjetivo, seguindo a reta, como foi feito no segundo soneto:

> Douto, ciente, nobre humano e aprazível
> Reto, prudente, benigno, afável
> Único, preclaro, inflexível
> Magnífico, singular, raro, incomparável.

O que muda, na verdade, é a disposição dos versos, já que o primeiro e segundo trocam de lugar, bem como o terceiro e o quarto, isso em relação ao primeiro soneto formado. Porém, o esquema de rimas mudou: ABAB.

Há uma peculiaridade nas rimas desse soneto. O final dos oitos primeiros versos tem a mesma terminação -vel, só se diferenciando pela vogal que antecede o fonema labiodental [v]; nuns versos temos -ável, com o acompanhamento da vogal oral central [a], noutros, a terminação -ível, com a vogal oral anterior [i]. Os vocábulos terminados pela consoante alveolar lateral [l], como é o caso de *afável, aprazível, inflexível, incomparável, inimitável, incrível, terrível, incansável*, trazem ao poema um tom de suavidade, de serenidade, e contribui mais ainda para o espírito de louvação e caracterização feitas pelo uso dos adjetivos. A rima dos tercetos também é peculiar, principalmente pela sílaba em que recai o acento forte. Todas as palavras que terminam os versos são paroxítonas, o que as diferenciam é o fato de, em três, haver um ditongo crescente – ia e, nas outras três, um hiato i-a; isto é, em um determinado momento há a união dos sons vocálicos e, em outro, a separação, talvez para marcar esse vaivém da linha que acompanha o poema em forma de espiral. Remete-nos, portanto, ao balanço das ondas, numa intensa sensualidade.

No Barroco, o que se tem observado, na análise de sua produção artística, é o recorrente diálogo com a mitologia[47].

---

47 De acordo com Fernando da Rocha Peres (1983, p. 45), Gregório de Matos sofreu grande influência da mitologia greco-romana, uma vez que fazia parte da educação seiscentista esse contato com os "clássicos das duas culturas (grega e latina)", revelada através do expressivo vocabulário mitológico encontrado nos poemas gregorianos. Outra informação importante nos traz Rossini Tavares de Lima (1942, p. 179) quando descreve uma festa em Recife semelhante às bacanais dionisíacas: "No Brasil do século dezessete festejava-se ao deus grego, com a mesma pompa com que fora ele festejado na antiguidade. E Gregório, famoso cachaceiro devia tirar boas lascas dessas orgias alcoólicas". Ou seja, era comum o uso dos elementos mitológicos.

A mitologia greco-romana foi sempre um prato farto para a imaginação alegórica do homem barroco, que se conjuga como um resgate da tradição medieval. Conforme observado nesse soneto, Gregório de Matos menciona Érebo, o deus da escuridão, justamente para indicar que o objeto exaltado não é partícipe do mundo das trevas. O objeto poético citado é recuperado pelo conhecimento da mitologia, num processo de substituição do significado. O uso do vocábulo *Érebo* remete a um conjunto de informações que precisam estar com o leitor, a fim de que o conteúdo do poema seja compreendido. Mas esse não é o único exemplo, há muitos poemas que trazem os elementos da mitologia, inclusive associando-os aos elementos católicos, ou seja, quando o Barroco promove o encontro, no mesmo ambiente, dos elementos cristãos e pagãos.

Nos poemas amorosos, inspirados em Petrarca, os deuses da mitologia são presença quase constante, quando a *persona poética* evoca os deuses que se relacionam com o amor. Exemplo disso é este poema, onde são descritos os amantes de Betica:

> A mim me tem parecido,
> por fugir pesares artos,
> que um algoz vos faça em quartos;
> que o tendes bem merecido:
> e que cada qual Cupido,
> o que leva, e o que atraca,
> da vossa carne velhaca
> leve um quarto por partilha,
> e dos quartos a quadrilha
> como irmãmente da vaca (p. 742, v. 2).

O poema, na verdade, é composto por quatro décimas, mas o elemento mitológico aparece nessa que nos serve de exemplo. Cupido, responsável por despertar paixões em suas vítimas, é evocado no poema para compor a cena lírica de sedução e transe entre Betica e seus quatro amantes. Na mitologia romana, Cupido corresponde a Eros, e em tese, pode ser conhecido como Amor. Gregório também mostra Cupido disfarçado de Amor, em vários poemas. O Amor personificado acaba fazendo parte da cena poética, como protagonista:

> Sim dos tempos fiar posso e ventura,
> Porque o tempo domina na vontade,
> Mas medicina é esta, que não cura
> de um amor excessivo a enfermidade:
> Porque eu logre essa rara formosura
> Quer Amor, que deixeis a crueldade,
> Que o remédio do tempo, como é lento,
> Não abranda, mas dobra meu tormento (p. 798, v. 2).

O Amor presentificado nessa décima revela um dos temas importantes do mundo barroco: o tempo ou a fuga dele, tema do qual falaremos adiante.

Cupido aparece em outros poemas, dos quais destacamos este:

DE UNS OLHOS SE VIU RENDIDO

MOTE

Para retratar uns olhos
Cupido se fez pintor,
desfez o céu para tinta
moeu para luz o Sol.

1. De uns olhos se viu rendido
Amor, que os arpões quebrou,
porque afrontados julgou
arpões doutro arpão vencido:
cego, e turbado Cupido
guiado de seus antolhos
trilha espinhos, pisa abrolhos,
e por curar seu cuidado
um pincel pede emprestado
Para retratar uns olhos.

2. Para uns olhos brilhantes
buscava o melhor pincel,
negou-lhe Apeles cruel,
piedoso lhe deu Timantes:
como mestres tão prestantes
puseram de morte cor,
olhos, que vencem a Amor:
nesta pena, que o soçobra,
para colorir a obra
Cupido se fez pintor.

3. Sempre eu vi que os amadores
nada falta em bom primor:
porém hoje ao mesmo Amor
para pintar faltam cores:

ele perdeu os melhores
em ter a presença extinta
dos olhos belos, que pinta,
cuja cor é celestial,
e por lhe dar natural
Desfez o céu para tinta.

4. Para cópia tão divina,
como Amor a imaginou,
todo o aparelho tirou
dessa esfera cristalina:
excedia a ultramarina
cor desse azul arrebol,
e do divino farol
sendo precisa a luz pura,
por dar claros à pintura
Moeu para luz o Sol (p. 782-783, v. 2).

Há nesse poema, em primeiro plano, a descrição dos olhos como armadilhas que aprisionam, tanto o leitor como a *persona poética*. Esse aprisionamento é realizado pela linguagem. A descrição é feita por Cupido, que pinta os olhos como pinta o Amor. De acordo com James Amado (1999), Apeles e Timantes são pintores, o primeiro do século IV a.C., o segundo, do século V a.C. Nessa analogia entre os pintores e Cupido, a *persona poética* vai delineando esse olhar através dos tempos. O mesmo olhar impertérrito do homem barroco no Seiscentos chega até a modernidade, talvez empoeirado pelos redemoinhos da história, mas sempre perscrutador. É interessante observar que Gregório de Matos teve muitos amores e seu universo de devoção ao

Amor é diverso e inteiriço ao mesmo tempo. Para cada uma de suas amantes, existe o movimento de entrega. Segismundo Spina (1995, p. 49), assim, nos ensina: "o amor em Gregório não é o amor desvario, o amor idealizado e frívolo, o amor elevação; mas o amor brejeiro, o amor eminentemente prático, o amor aventureiro e improvisado para os momentos de volúpia". Esse amor também é comum em outros poetas barrocos. É um amor fruto da instabilidade constante vivenciada pelo poeta naquelas condições impostas pelo espaço da Colônia.

A praticidade de que fala Spina se conjuga no fato de, na poética lírico-amorosa de GM, não se observar as delongas *piegas* dos poetas românticos. O objeto amado, idealizado, é fruto do desejo; a sedução está a serviço da volúpia. Isso pode ser observado perfeitamente num outro poema onde Gregório descreve o Amor. A *persona poética* vê o amor, muitas vezes, como um objeto inalcançável, demonstrando uma constante insatisfação. Mas, como em Camões, "Transforma-se o amador na coisa amada", a *persona poética* se identifica com o objeto amado. Amante e amado se identificam, mesmo paradoxalmente.

DEFINIÇÃO DO AMOR

Mandai-me, Senhor hoje
que em breves rasgos descreva
do Amor a ilustre prosápia,
e de Cupido as proezas.
Dizem, que da clara escuma
dizem, que do mar nascera,
que pegam debaixo d'água,
as armas, que Amor carrega.

....

O Amor é finalmente
um embaraço de pernas
uma união de barrigas,
um breve tremor de artérias.
Uma confusão de bocas
uma batalha de veias,
um rebuliço de ancas,
quem diz outra coisa, é besta (p. 913-918, v. 2).

Nesse romance[48], com duzentos e dezesseis versos, a *persona poética* vai descrevendo o *Amor*, associando, para isso, o elemento mitológico à cena amorosa. É interessante que após uma longa descrição, nos últimos versos, o Amor é inserido no ambiente da sedução, da volúpia.

Num outro poema, também em décimas, vemos uma festa mitológica. A *persona poética* põe em cena vários deuses da mitologia, provocando, no leitor, a sensação de euforia divina, freneticamente encabeçados pelo contexto do poema:

---

48 Romance – poema característico da tradição oral, que se popularizou no século XVI, quando são reunidos vários romances no que se denominou *romanceiros*. Esse tipo de poema, em geral, é narrativo com uma grande variedade temática, vai depender do gosto popular, do momento, do lugar. Seguindo a tradição que o inspira, no conjunto poético de sua obra, Gregório de Matos tem muitos poemas em forma de romance. Vale ressaltar que o romance é uma composição poética tipicamente espanhola. Acrescentando a isso, Hansen (2002, p. 65) diz que o romance apresenta "índices frequentes de apelo ao destinatário".

ACHANDO SE O POETA EM HUMA FESTIVIDADE NA IGREJA DE SAM FRANCISCO DAQUELA VILLA, VIU ESTAS TRES MOÇAS; E ENTRANDO EM QUESTÃO COM OUTROS AMIGOS, QUE ALI ESTAVÃO SOBRE QUAL ERA A MAIS FORMOSA, ELLEGE ENTRE AS TRES A JOANNA POR MAIS FORMOSA E SINGULAR

1. Dão agora em contender
sobre qual Moça é mais bela,
Joana, se a parentela,
e eu me não sei resolver:
se eu pudera a Páris ser
de tão diversos Zagalos,
de tais garbos, de tais galas,
não só Joana julgara,
que as mais prefere na cara
mas a Vênus, Juno, e Palas.

2. Se Páris julgou com risco,
pois pela sentença dada
vemos a Tróia abrasada,
arda embora São Francisco:
reduzida a cinza, ou cisco
o sítio de idade a idade
de assunto à posteridade;
arda ao sítio, o mundo arda,
viva Joana galharda,
e eu morra pela verdade.

3. As mais são muito formosas,
mui graves, e mui atentas,
nas Joana entre as Parentas
é Almirante entre as rosas:
as estrelas luminosas

sendo à Lua paralelas
são belas, mas menos belas,
e assim Joana em rigor
sendo a Luminar maior
és mais bela, que as estrelas.

4. Um céu a Igreja se viu,
onde em luzido arrebol
brilham astros, veio o Sol,
e as estrelas desluziu:
qual sol Joana subiu,
e os astros escureceu;
se o que sucede no Céu,
sucede na Terra enfim,
bem haja eu, que o julgo assim,
porque assim me pareceu (p. 807-808, v. 2).

A compreensão da cena poética se dá a partir da didascália, porque demarca o ambiente (Igreja de São Francisco), as personagens (três moças) e o assunto (qual das moças era a mais bonita). Segundo Espínola (2000, p. 204), as didascálias "além de reforçar a teatralidade dos textos, ajudam o leitor a supor a cena e sob que condições o poema foi escrito e como ele deve ser lido". Na obra poética de GM, algumas didascálias são tão ricas de detalhes que contribuem muito mais para o diálogo entre leitor e texto. E ajudam também a definir a encenação da palavra – as palavras nos poemas de GM atuam como agentes significativos que envolvem o leitor na cena poética. Nesse sentido, a cena da festa, onde Joana será a escolhida entre as moças, é o contexto de elucidação do discurso barroco. As três moças correspondem às deusas Vênus,

Juno e Palas, que são, na mitologia grega, respectivamente, a Afrodite, Hera e Atena. Metonimicamente, as deusas representam as moças. Para que a leitura do poema não seja lacunar, o leitor precisa observar o contexto em que se insere, qual seja o episódio da Guerra de Troia, que foi desencadeada pelo rapto de Helena, considerada a mulher mais bela do mundo. Páris rouba Helena e a guerra se inicia. Joana, objeto desejado, é a Helena troiana, que a partir dela se discute a questão da beleza. O belo sempre foi motivo de grandes discussões artísticas. O Barroco usa o belo, mas também o feio. Na substituição metonímica, o poema nos revela isso:

Páris – Gregório
Troia – Igreja de São Francisco
As três moças – três deusas

Páris escolheu Vênus (Afrodite), a deusa do amor, da beleza, e como recompensa pôde ter Helena. A *persona poética* preferiu, dentre as três moças, Joana, que por substituição é a mais bela, tem a beleza e o amor como atributos. A leitura do poema só se concretiza quando o leitor consegue observar esses detalhes, doutra forma, fica só no plano da superficialidade. A mitologia, com isso, é um ambiente promissor no Barroco.

Ainda no texto de Sarduy ([1988?], p. 27) sobre o Barroco, ele afirma que "aprender com facilidade é um prazer". Baseado nisso está a pedagogia dos jesuítas com a máxima horaciana *docere cum*

delectare (ensinar com prazer). O Barroco está revestido desse ensinamento, primeiro porque os grandes poetas barrocos ou foram jesuítas ou foram por eles educados; segundo, pelo caráter lúdico que assume o Barroco. A literatura barroca é concebida, então, pelo conceito horaciano do *docere cum delectare*, sobretudo por sua influência sobre a alma humana. Nessa concepção, instaura-se o primeiro conceito atribuído ao Barroco e que discutimos no início deste capítulo, o rigor. A educação jesuítica, embora ancorada nesse princípio horaciano, era rigorosa, disciplinar. É o que nos afirma Sant'Anna (2000, p. 37): "o sistema jesuítico de pensamento e de conduta era então, fechado, silogístico, militar e simétrico, estabelecendo hierarquias que mantinham o edifício ideológico de pé". O método de estudo *ratio studiorum* estava baseado justamente nos princípios militares, claro, sob a influência de Inácio de Loyola, que foi soldado e aplicou aquela doutrina aos seus projetos na Companhia de Jesus.

Na estética barroca, o princípio horaciano de ensinar com prazer está associado intimamente ao caráter lúdico que o Barroco adquiriu no Seiscentos. Isso se refletiu muito bem na literatura, como dito antes, com os jesuítas, principalmente no teatro, e, em seguida, com os poetas barrocos. A expressão lúdica do Barroco foi estudada pelo crítico brasileiro Affonso Ávila (1994, p. 67), que afirma o seguinte: "o Barroco evidenciou, como nenhum outro período, esse condicionamento e essa vertigem do lúdico". O pacto lúdico de que fala Ávila permite-nos enxergar o jogo como elemento simbólico que ajuda o jogador a sublimar-se, justamente

na *plenitude existencial* que o jogo insere. O mundo de *invenção e fantasia criadora* do Barroco pode ser explicado pelo lúdico:

> O "pacto lúdico", na sua natureza de epifenômeno de abrangência social, isto é, de cláusula estipulada e aceita das relações entre os homens, poderá explicar, assim, muito daquele mundo de invenção e fantasia criadora, daquele estilo peculiaríssimo de vida que foi o Barroco (ÁVILA, 1994, p. 65).

O transe que as palavras causam no poema barroco é um efeito do jogo, que contribuiu para construir a ludicidade barroca. Com efeito, esse mesmo transe é observado no Barroco plástico, talvez até com mais evidência. As curvas, os arabescos, as volutas, o ilusionismo, o jogo de espelhos, o detalhamento, o desperdício, a abundância, a falta, a ostentação, o brilho, a escuridão, tudo isso são instrumentos desse jogo barroco.

O poeta barroco costuma transpor a matéria da experiência real para a página da metáfora poética, num jogo de persuasão encantatória, conforme nos assegura Ávila (1994, p. 118), sobre o poeta ser um fingidor:

> Ao transpor o pretexto vivencial, através da operação específica da arte, para o domínio da "coisa" nova que é o texto, ou seja, a conversão da linguagem poética do que era antes matéria da experiência sensorial e subjetiva, o poeta ultrapassa com isso a realidade dos conceitos lógicos e ergue, paralela porém autonomamente a ela, um objeto sem outros contornos ou limites que os da materialidade dos signos linguísticos.

Exemplo disso é o que faz Gregório de Matos na sua poética barroca. Veja-se o primeiro poema que compõe a obra completa organizada por James Amado, que se insere no contexto da afirmação de Ávila:

> DESCREVE O QUE ERA REALMENTE NAQUELE TEMPO A CIDADE DA BAHIA DE MAIS ENREDADA POR MENOS CONFUSA
>
> A cada canto um grande conselheiro,
> Que nos quer governar a cabana, e vinha,
> Não sabem governar sua cozinha,
> E podem governar o mundo inteiro.
>
> Em cada porta um frequentado olheiro,
> Que a vida do vizinho, e da vizinha
> Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,
> Para levar à Praça, e ao Terreiro.
>
> Muitos Mulatos desavergonhados,
> Trazidos pelos pés os homens nobres,
> Posta nas palmas toda a picardia.
>
> Estupendas usuras nos mercados,
> Todos, os que não furtam, muito pobres,
> E eis aqui a cidade da Bahia (p. 33, v. 1).

Na descrição da Bahia barroca, Gregório esquadrinha o outro, sob a perspectiva do olhar perscrutador, previsto na curiosidade do homem barroco. Temos, portanto, a realidade sendo substanciada pelo poema, como efeito da dobra ao dobrar-se sobre si mesma, redobrando-se infinitamente. Aqui, o poema,

mais uma vez, discorre sobre a usura, criticando àqueles que não sabem governar sequer "sua cozinha", imagine assumir o governo da Bahia. Em tese, o poema descreve as bases que sustentam a sociedade baiana, bases corroídas pela leviandade, pela hipocrisia, pela ganância. A poesia gregoriana é também uma espécie de *desmascaramento* de uma Bahia mal administrada, de um poder público hipócrita, entre outras coisas. A *persona poética* apresenta os tipos humanos que vão dar vida àquela sociedade: "frequentado olheiro", "mulatos desavergonhados", "homens nobres", "grande conselheiro", e isso é feito de forma realista. O leitor consegue delinear o cotidiano daquela cidade viva e mordaz. Nesse sentido, Antonio Dimas (1983, p. 14) afirma que a poesia gregoriana é o testemunho da condição colonial: "[...] Gregório de Matos converte a realidade em poesia, doma a referencialidade linguística, ilumina cantos suspeitos da sua sociedade e, desse modo, chega-nos um testemunho – literário, é verdade – da condição colonial".

Retomando a questão da mitologia, reza o mito que tendo sido desposada por seu irmão Érebo, Nix teve uma filha chamada Hemera, a primeira deusa a representar o sol, que, por analogia, representa o dia, a claridade. A partir dessas divindades, vamos discutir dois pontos-chave da arte barroca: o claro e o escuro. Sob a influência da deusa da noite, Nix, o Barroco segue para o outro extremo, a escuridão, em contraste com a luz. E a morte é o exemplo mais emblemático dessa influência. O Barroco tinha com a morte um caso amoroso, que se conduzia pelo compasso com a eternidade. O pequeno espaço entre a vida e a morte é quase

inexistente para o homem barroco que convivia angustiadamente com os dois hemisférios. Para justificar o ambiente sombrio das igrejas medievais, os críticos faziam associações com o Santo Sudário, pois “a morte e a eternidade estão justapostas na mortalha sagrada” (SARDUY, [1988?], p. 29). O manto sagrado simboliza, portanto, a estética barroca no gosto pela antítese. Não se pode imaginar simplesmente que a morte no Barroco vai trazer tristeza. Por vezes, traz também alegrias.

> O sentimento de luto, ou sentido fúnebre que volteia sobre a lápide, carnavaliza-se e aquilo que era para expressar tristeza, originalmente, passa a expressar alegria, tal é o colorido de suas palavras e imagens, tal é a alegria de suas vozes. O *Barroco* é uma festa de luto e glória, uma celebração de derrota e vitória (SILVA, 2004b, p. 35, grifo do autor).

Nesse paradoxo alegórico de que trata Francisco Ivan da Silva, são sustentadas todas as concepções para o Barroco desde o Seiscentos até à modernidade. O Barroco encontra no luto a alegria, a festa, a pompa. Exemplo disso são os funerais de reis e rainhas ou as exéquias papais. O Barroco está aí para encantar com seu apetite devorador pelos polos opostos, pelos sentimentos contraditórios, pela linguagem cheia de armadilhas. A morte é o tema supremo do Barroco, que carrega ao seu lado a descrição do martírio, da penitência, que, conforme Coutinho (1994, p. 257-258), se acentuam

> no mártir os transes de dor e prazer, de tranquilidade e êxtase, de arrependimento e alegria, de vergonha e esperança, de medo e beatitude, a refletir o estado de tensão e violência interiores da alma, como se pode comprovar na iconografia seiscentista.

O corpo martirizado representa as ruínas pelas quais se fundamenta o Barroco, dando-lhe um caráter de fragmentação; a imagem é fragmento na esfera da alegoria. Cada parte desse corpo significa o complexo do todo, como já explicamos anteriormente. Os estilhaços do cristal são signos da matéria barroca. Para Benjamin (1984, p. 200), as ruínas são "a matéria mais nobre da criação barroca". Por isso, a morte, para o Barroco, não pode significar o fim, mas pode ser o começo ou o recomeço, razão pela qual *morte* e *vida* têm um espaço bem íngreme na estrada barroca. Na linguagem poética, cada palavra, mesmo isolada, é altamente significativa, tem poder de ser. Fracionada, a linguagem se intensifica, pode dizer mais do que no texto coordenado. Qual o corpo, na penitência, a palavra se despedaça, "para que em seus fragmentos a significação autêntica, fixa e escritural, se tornasse legível" (BENJAMIN, 1984, p. 240).

Tânatos, a personificação da morte, traz para o Barroco as figuras emblemáticas dessa temática – o esqueleto e a caveira. É tanto que a caveira está presente de forma marcante na iconografia, na arquitetura, na literatura e na escultura barrocas.

No campo da literatura, temos o famoso diálogo do príncipe Hamlet com a caveira num cemitério. Na verdade, não é um

diálogo, mas um monólogo interior que expressa toda a tristeza do príncipe que se encontra melancólico: "o príncipe é o paradigma do melancólico", já afirmou Benjamin (1984, p. 165). Na cena de maior angústia diante da vida, o príncipe barroco tem seu *eu* despedaçado, posto em ruínas, em fragmentos, ou seja, seu *eu* se despersonaliza.

Gregório de Matos, por sua vez, dedica muitos de seus poemas ao tema da morte, geralmente como exaltação do objeto perdido. Normalmente, exalta reis, rainhas, desembargadores, ou seja, são quase sempre pessoas ilustres:

> A MORTE DA AUGUSTA SENHORA RAINHA D. MARIA, FRANCISCA, IZABEL DE SABOYA, QUE FALLECEO EM 1683
>
> Hoje pó, ontem Deidade soberana,
> Ontem sol, hoje sombra, ó Senadores,
> Lises imperiais enfim são flores,
> Quem outra coisa crê, muito se engana.
>
> Nas cinzas, que essa urna guarda ufana,
> Vejo, que os aromáticos licores
> São de seu mortal ser descobridores,
> Porque, o que a arte esconde, o juiz alhana.
>
> A Real Capitânia submergida!
> Olhos à gávea, ó tu Naveta ousada,
> Que o mar te engolfas de ambição vencida:
>
> Pois em terra a Real está encalhada,
> Alerta, altos Baixéis, porque anda a vida
> Da mortal tempestade ameaçada (p. 123-124, v. 1).

D. Maria Francisca Isabel de Saboia foi a mulher de D. Pedro II[49]. E não é de estranhar que Gregório de Matos lhe dedicasse, não só esse poema, mas outros, em homenagem à rainha, visto que, segundo seus biográficos, o poeta era bem visto pelo rei. Foi inclusive GM quem ajudou na ascensão de D. Pedro II ao trono. Mas, em um determinado momento, quando o poeta não quis realizar um dos pedidos do monarca, foi deportado para o Brasil[50].

No poema, os vocábulos que compõem o campo semântico da morte já surgem na primeira estrofe, associando-se pelo par *hoje* (pó/sombra) /*ontem* (Deidade soberana/ sol). É nesse contraponto entre as esferas temporais que a *persona poética* vai exaltando a rainha. O objeto que se centraliza no poema é idealizado por meio da noção entre vida e morte. O ontem (a vida) e o hoje (a morte).

No verso "Lises imperiais enfim são flores" está concentrado outro tema muito querido aos autores barrocos e que está, de qualquer maneira, em conexão com o da morte. Trata-se da fugacidade da vida. Seu caráter efêmero provoca no homem barroco a angústia, a solidão, a desilusão: a flor é o símbolo máximo dessa efemeridade. Percebe-se que os autores barrocos têm um tratamento especial com esse elemento, em especial, Gregório de Matos. Em muitos poemas, a flor é posta à cena poética para deixar claro ao homem barroco que a vida é passageira e que não há certezas da eternidade. O tempo é como um relógio, que na linha

---

49 Foi regente do reino desde 1668, o rei era seu irmão D. Afonso VI. Houve um golpe de Estado e ele assumiu o trono.

50 Cf. o terceiro capítulo de PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos*: o poeta devorador. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

do Barroco, parece querer carregar a eternidade, provocando uma tensão espiritual que humaniza o sobrenatural. Há uma mistura dos planos da vida cotidiana, o céu e a terra, atribuindo a essa vida um sentimento trágico da existência, que torna o homem angustiado em face do universo. O homem barroco tem o dom de sentir a vida dramaticamente. E o Barroco consegue traduzir tudo isso no uso dos paradoxos, preciosismos, hipérboles, catacreses, contorções, sinestesias, metáforas, metonímias.

Neste próximo poema, dentre tantos outros que tratam desse tema, o poeta concentra toda a ideia da fugacidade, tendo a flor como âncora do discurso poético:

MORALIZA O POETA OUTRA VEZ A SUA DECLINAÇÃO PELO LUZIMENTO NO AMORTECIDO DESMAYO DE UMA POMPOSA FLOR

1. De que serviu tão florida,
caduca flor, vossa Sorte,
se havia da própria morte
ser ensaio a vossa vida?
quanto melhor advertida
andáveis em não nascer,
que se a vida houvera ser
instrumento de acabar,
em deixares de brilhar,
deixaríeis de morrer.

2. Enquanto presa vos vistes
no botão, onde morastes,
bem que a vida não lograstes,

de esperança vos vestistes:
mas depois que, flor, abristes
tão depressa fenecestes,
que quase a presumir destes
(se se pode presumir)
que para a morte sentir,
somente viver quisestes.

3. Fazendo da pompa alarde
abre a Rosa mais louçã,
e o que é gala na manhã,
em luto se torna à tarde:
pois se a dita mais cobarde,
se a mais frágil duração
renascestes, porque não
terei de crer fundamento,
que foi vosso luzimento
da vossa sombra ocasião.

4. E pois acabais florida,
bem se vê, flor desditosa,
que a não seres tão formosa,
não fôreis tão abatida:
desgraçada por luzida,
ofendida por louçã
mostrais bem na pompa vã
as mãos do tempo cobarde,
que fenecestes à tarde,
por luzires na manhã.

5. Assim pois quando contemplo
vossa vida, e vossa morte,
em vós, flor, da minha sorte
encontro o mais vivo exemplo:
subi da fortuna ao templo,

mas apenas subi digno,
quando me mostra o destino,
que, a quem não é venturoso,
o chegar a ser ditoso
é degrau de ser mofino (p. 750-751, v. 2).

A *persona poética* empreende um diálogo com o objeto central do poema – a flor – com a utilização de verbos nas 1ª e 2ª pessoas: contemplo (5ª estrofe) e vistes (2ª estrofe), por exemplo. Porém, a percepção da presença dessa voz em 1ª pessoa só surge mesmo na 5ª estrofe. Nas quatro anteriores, percebemos um diálogo, mas com um certo distanciamento; a aproximação se dá somente na última estrofe quando a *persona poética* se revela. Sob o tema da fugacidade da vida refletido na imagem da flor, o poema vai estabelecendo um jogo paradoxal entre os termos *vida* e *morte*, mas uma vez representados pelas instâncias temporais – manhã e tarde: "e o que é gala na manhã:/em luto se torna à tarde". O espaço do tempo entre *manhã* e *tarde* é quase nulo, pois que intensifica o caráter efêmero da vida. Por isso, na segunda estrofe se discute a razão de existir; por que nascer se a morte é certa? Por outro lado, se demonstra também uma vontade de viver, só para sentir a morte: "que para morte sentir,/somente viver quisestes". O homem barroco convive com a crise existencial presente no poema, sentindo-lhe escapar a esperança da eternidade. E, na quinta décima, quando se ouve a voz desse homem barroco, encontramos o sentimento de desilusão que lhe preenche os pensamentos. Essa crise existencial é oriunda do medo que assola

o homem barroco, que teme a morte, a decadência, o inferno, a velhice (passagem do tempo). Por outro lado, contrastivamente, o homem renascentista tinha alegria de viver, gostava da claridade. No poema, há também uma sensação de insegurança, que vai causar a eterna angústia barroca:

....
subi da fortuna ao templo,
mas apenas subi digno,
quando me mostra o destino,
que, a quem não é venturoso,
o chegar a ser ditoso
é degrau de ser mofino.

É um poema que retrata alegoricamente a estética do Barroco nos seus mais intrínsecos conceitos. Nele, conseguimos enxergar o complexo jogo de palavras que Gregório vai ajustando como um mosaico. A interligação entre os termos antitéticos do ambiente dual que é a vida vai sendo realizada décima a décima.

Neste outro poema, que fala da morte de um amigo próximo, percebemos o mesmo jogo:

A MORTE DE AFONÇO BARBOZA DA FRANÇA AMIGO DO POETA

Quem pudera de pranto soçobrado,
Quem pudera em choro submergido
Dizer, o que na vida te hei querido,
Contar, o que na morte te hei chorado.

Só meu silêncio diga o meu cuidado,
Que explica mais que a voz de um afligido,

Porque na esfera curta de um sentido
Não cabe um sentimento dilatado.

Não choro, amigo, a tua avara sorte,
Choro a minha desgraça desmedida,
Que em privar-me de ver-te foi mais forte.

Tu com tanta memória repetida
Acharás nova vida em mãos da morte,
Eu triste nova morte às mãos da vida (p. 877-878, v. 2).

Como fato histórico, esse poema se diferencia daquele primeiro que tratava sobre a morte da mulher de D. Pedro II; aqui, a morte é a de um amigo. Embora tratem do mesmo tema, um é diferente do outro. No primeiro, há uma preocupação em destacar, qualitativamente, D. Francisca Isabel, tanto que o poema clarifica o ambiente da vida e enegrece o da morte, com vocabulário específico. A sensação de tristeza é mais amena. No segundo, a tristeza é mais intensa, chega com mais força no coração da *persona poética*. A morte está, nesse sentido, mais próxima. A tristeza do enlutado está exposta no corpo do poema a começar pela primeira estrofe, com a marcação da primeira pessoa verbal e pelo contraste entre ter chorado e ter querido: "na vida te hei querido, na morte te hei chorado". Todo o poema se constrói sobre a base do paradoxo e da antítese. O gosto pelo contraste está em todos os poetas barrocos. Na segunda estrofe, por exemplo, GM brinca com as palavras e vai intensificando o ambiente de luto. Ele joga com a voz e o silêncio, uma voz curta e dilatada, que sob a forma do paradoxo exalta aquele momento de pesar: "só

meu silêncio diga o meu cuidado". É um silêncio que fala, como é típico do sentimento de perda, surgindo a autocomiseração; quem morre tem sorte, quem vive está desgraçado: "não choro, amigo, a tua avara sorte, choro a minha desgraça desmedida". E nos dois últimos versos o tema da fugacidade abrange todo o ser do homem barroco: "acharás nova vida em mãos da morte, eu triste nova morte às mãos da vida".

A busca pela vida eterna persegue o homem barroco todos os dias, numa intensa dúvida pela salvação. Mas a *persona poética* parece certificar-se de que a *nova vida* será encontrada na morte, em contraste com a realidade da vida com mais uma morte.

Como estética dos contrários, o Barroco surge em meio a uma grande crise, que atingiu os diversos ambientes sociais da Europa e do Brasil. Uma crise econômico-social e uma crise existencial, ambas se complementam no coração do homem barroco. Era uma época atormentada e o Barroco vem traduzir essa situação no campo da religião, da saúde, da literatura, da economia.

Quem melhor define e estuda essa crise que deu luz à estética barroca é José Antonio Maravall, um historiador espanhol, que publicou em 1975 *La cultura del Barroco*[51]. A Europa passava por uma crise geral no século XVII, resultado de uma desorganização do trabalho e do comércio, que gerou muito desemprego e miséria. Portanto, para Maravall, o Barroco surge em resposta a essa sociedade em crise. Se pensava um Barroco que pudesse

51 A edição espanhola está na 11ª edição, de 2008. No Brasil, há uma edição traduzida por Silvana Garcia, revisada por João Adolfo Hansen, com prefácio de Guilherme Simões Júnior, de 2009.

atrair o homem para o sistema de interesses sociais, a fim de que pudesse acreditar no ideal utópico da salvação em meio àquela crise. Era preciso tocar o homem por dentro. Por essa razão, o Barroco é a cultura das massas, da contingência, ou seja, houve o desenvolvimento de uma mentalidade de caráter massivo[52]. Era uma política para controlar a sociedade. Embora se discuta especificamente a crise na Europa, Maravall afirma que essas mesmas noções sobre o Barroco podem ser transportadas além-mar, para a América: “Derivadamente, la cultura de una época barroca puede hallarse también, y efetivamente se ha hallado, en países americanos sobre los que repercuten las condiciones culturales europeas de ese tiempo”[53] (MARAVALL, 2008, p. 29). A América foi, dentre muitos aspectos, o objeto desejante para um homem em crise. A utopia do paraíso terrenal estava assegurada pelo pensamento de que a América era a salvaguarda do mundo[54]. Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso* (2000, p. 212),

52 Sobre o caráter massivo atribuído ao século barroco, no já citado livro de Maravall há um capítulo dedicado especialmente a esse tema: “Uma cultura massiva”. Nele, o crítico discute a questão da concentração da população em determinados pontos, devido também a grande saída dos camponeses para as cidades, por causa da crise estabelecida na Espanha. A partir disso, surge um fenômeno cultural específico daquele momento chamado Kitsch que ajuda a explicar a questão do caráter massivo do Barroco.

53 Na edição brasileira, está assim traduzido: “Consequentemente, a cultura de uma época barroca pode ser encontrada também, e com certeza o foi, em países americanos sobre os quais repercutiram as condições culturais europeias desse tempo” (MARAVALL, 2009, p. 41).

54 Para melhor compreender sobre a utopia, Cf. MORE, Thomas. *Utopia***.** Trad. Jefferson Luis Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

analisa as imagens alegóricas do paraíso terrenal no encontro do europeu com as terras americanas e afirma:

> o verde imutável da folhagem que, impressionando fortemente o europeu na natureza dos trópicos, corresponde, por outro lado, a um traço obrigatório dessas paisagens irreais, já que traduz o sonho paradisíaco da eterna primavera, presta-se com facilidade a interpretações alegóricas nos livros de devoção.

Nessa cultura do Barroco, como propunha Maravall, houve a condução da sociedade em direção aos interesses das classes dominantes. Buscava-se uma integração do homem barroco com a sociedade, pensado como agente coletivo. Para ele, era importante pensar em mudanças, isto é, pensava-se numa reforma. O Barroco surgiu ancorado na ideia de reformulações dos ideais inscritos na história. Como conceito de época, o Barroco corresponde a todas as manifestações que se integram na cultura barroca – são manifestações da vida social e da obra humana. Isto é, envolvia o todo da vida humana, por isso é tão intenso e marcante. O Barroco era a crise e a resposta para ela:

> […] el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período[55] (MARAVALL, 2008, p. 55).

---

55 Tradução da edição brasileira: "[...] o Barroco é uma cultura que consiste na resposta dada, em torno do século XVII, por grupos ativos pertencentes a uma sociedade que entrou em dura e difícil crise, relacionada

Foi, portanto, essa crise social que chegou à Europa de forma ameaçadora, com destaque especial para a Espanha, com duração suficiente para permitir a arquitextura das formas do Barroco. Foi durante todo esse período que a cultura barroca foi sendo moldada, idealizada.

Gregório de Matos sentiu essa crise de perto quando passou alguns anos na Europa e pôde absorver esses elementos que tão bem conhece a mente barroca, principalmente no que concerne aos elementos religiosos, com suas crenças, dogmas, mas também envolve as crenças políticas e físicas dessa cultura. No Brasil, por outro lado, havia uma crise diferente, em certa medida. O paraíso tão almejado pelo homem europeu, na verdade, estava sendo construído sobre as bases da insegurança mediante as atrocidades do poder, da dominação. E sua poesia é marca indelével desse momento. Estudando sua biografia, podemos constatar essa afirmação. O poeta baiano, de família abastada, dona de muitos engenhos, vai regredindo com a falência dos engenhos de açúcar e a perda consequente de todos os bens familiares. Bem-sucedido, na Europa, também vai regredir, vai perdendo os cargos que alcançou, até no fim da vida tornar-se um miserável andarilho pelos recôncavos da Bahia. Muitos hão de dizer que sua língua ferina diante das injustiças do degredo é fruto de um simples recalque pela perda; outros, que o poeta seguia, na verdade, o estilo poético-retórico tão presente na época. Embora Gregório de Matos estivesse seguindo os modelos barrocos e, por isso, é uma

---

com flutuações críticas na economia desse período" (MARAVALL, 2009, p. 65).

estrela nessa constelação, o meio também deve ter influenciado bastante sua produção. Não só pela perda, mas pelo olhar em câmera lenta que ele lança sobre a cidade em que reside. O nome Gregório de Matos, pela indefinição de sua obra, ou seja, pela falta de assinatura em seus poemas, transforma-se em um corpo poético. Não importa, em si, que alguns poemas não sejam de sua pena, mas estão em consonância com a produção poética do Barroco, pois sob o auspício de Gregório de Matos ergue-se essa obra poético-barroca.

É interessante saber a opinião de Guilherme Simões Gomes Jr. (apud MARAVALL, 2009, p. 24, grifo do autor) quando resume todo o pensamento de Maravall sobre o significado do Barroco:

> A questão do Barroco, portanto, para Maravall, não se resolve no plano da história das artes ou das letras, como uma disposição morfológica ou estilística que, como tal, pode ser recorrente: não é uma constante de visualidade humana como quis Wölfflin; nem o *eon* dionisíaco, transitório, de D'Ors; nem o conjunto de artifícios retórico-poéticos que reaparecem como ondas na história da *literatura europeia*, desde a Antiguidade, repensados enquanto *maneirismos* por Curtuis. Barroco é um conceito de época, uma *estrutura histórica* que diz respeito a uma fase da evolução do Estado moderno. O Barroco é, para Maravall, um fenômeno europeu, mas é na Espanha do século XVII que se encontra o foco de sua investigação. Não diz respeito à história da arte ou à história das ideias, mas à história social.

Para Simões Gomes Jr., o Barroco, em Maravall, é uma estrutura histórica, um conceito de época e não estaria em consonância com a visão de Eugênio D'Ors, que afirma ser o Barroco uma constante trans-histórica. Mesmo que o crítico pense assim, seu texto sobre a cultura do Barroco pode perfeitamente viajar pelas galáxias do tempo e alcançar a modernidade, trazendo-lhe a mesma visão de crise. Quando o Barroco vai ser (re)discutido, (re)visto pelos poetas modernos vanguardistas, percebe-se que, naquele momento, o homem moderno também passava por crises, talvez com pontos distantes pelo passar do tempo, mas em conexão, de alguma forma. O resgate do Barroco fez sentido pelo objetivo de entender nossas raízes, de compreender o passado, de ressignificar o outro. Imagem perfeita que nos remete mais uma vez a Ouroboros, cíclica consciência da história cultural. E o Barroco americano é o reflexo dessa consciência, como afirma Ávila (2004, p. 47):

> O Barroco surgiu num dado momento, dada uma imposição de evolução da cultura, sociedade e pensamento. [...] esse momento determinado marca o encontro entre o Ocidente europeizado e sacralizado e o Ocidente novo, dos trópicos. [...] a arte transplantada entra em contato com a nova dimensão do mundo, uma nova realidade, novas cores.

Era preciso entender a dimensão americana do Barroco. Era preciso encontrar o ponto exato na explosão causada pelo diálogo entre o primitivo rudimentar da América e o europeizado. O Barroco americano é essa magia de combinações entre essas duas esferas ideológicas.

O estudioso moderno vai encontrar no Barroco o suporte para fixação de uma linha de tradição dentro da criação artística no Brasil (ÁVILA, 2004). Então, nessa busca, o Barroco vai tomando forma para o pensamento da crítica moderna e, principalmente, vai sendo polarizado no sentido de ter contato direto com aquela época. Foi-se percebendo que o sentimento de agonia estava presente em ambos. O contexto da crise é diferente, mas se interligam. Affonso Ávila, que traça o perfil do homem barroco e do homem moderno, vai delineando todo o contexto de percepção e de contato entre o Barroco e a modernidade. Com esse discurso, chegamos a compreender a atualidade da cultura do Barroco, que não pode ter acabado quando declinou o século XVII, mas deve ser entendida como uma constante, está hoje floreando o presente histórico. A mesma ruptura que o Barroco, como essência, provocou no Seiscentos, ocorre na modernidade. Há o ideal da quebra, da intransigência para com a arte que estava sendo produzida. Com o resgate desse passado cultural é que os valores da arte brasileira puderam ser ressignificados.

Gregório de Matos, nesse contexto, tem participação ativa, foi o nosso primeiro homem a deflagrar a ruptura, como já vinha sendo ensaiado por José de Anchieta, no século anterior. Estudando a poética gregoriana, pode-se encontrar perfeitamente o amálgama cultural que acontecia no Brasil, seus poemas revelam o homem europeu se metamorfoseando, assimilado, enlaçado pela cosmogonia americana. O contato entre as distintas raças promoveu essa assimilação em ambas as partes. Daí resulta

a principal característica da cultura brasileira, a mestiçagem, na adaptação das formas europeias ao novo ambiente, conciliando os dois mundos, num processo de transculturação. GM, sendo a expressão individual dessa amostragem cultural, reflete esse amálgama na sua poesia barroca. Ele é o próprio homem barroco: "sua alma era dominada pelo dualismo barroco: mistura de religiosidade e sensualismo, de misticismo e erotismo, de valores terrenos e carnais e de aspirações espirituais" (COUTINHO, 1994, p. 270).

É perceptível, baseado no que diz Coutinho, que o poeta baiano traduz intimamente, nos seus poemas, a entonação brasileira da linguagem, revelando o modo de sentir e ver a realidade mestiça do americano. Sua poética tem uma dimensão lúdica pelo jogo de ideias, pelo lapidar das palavras, pela empolgação que seus versos provocaram no seu tempo e vem provocando desde então. A dualidade barroca presente na sua alma atinge seu público através da *exploração dos contrastes*, que vai dar um ritmo vivo a seu verso.

Encontrar esse tom na poesia de Gregório de Matos foi possível graças ao resgate do Barroco feito pelos modernistas. Houve, portanto, o reconhecimento dessa estética como fundamental na formação identitária do homem brasileiro. Os modernistas articularam as manifestações artísticas (não tem relação direta com o pensamento de Candido sobre "manifestações literárias") do passado com os projetos que estavam sendo idealizados no Brasil no início do século XX. A partir daí, o Barroco vai sendo discutido a fim de ressignificar a cultura brasileira; muitos

estudiosos vão afirmar que o Barroco e a modernidade são irmãos culturais. Carpeaux, por exemplo, afirma que "a crise do século XX fez emergir novas manifestações *barrocas*" (apud GOMES JÚNIOR, 1998, p. 93).

Não era só o Brasil que buscava esse resgate. Na Europa, em especial na Espanha, um grupo de poetas formou a Geração de 27, cujo ideal principal foi resgatar a poesia do Barroco de Dom Luís de Gôngora. E nesse resgate foram refletidas as composições poéticas desses poetas com traços de modernidade. Na América, outros estudiosos/poetas também se debruçaram na teoria do Barroco para compreender sua cultura, é o caso de Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Octavio Paz, entre outros. São homens de letras que muito contribuíram para a compreensão do fenômeno cultural americano. Nesse sentido, o Barroco americano vai atraindo novas correlações com o passado, sem desmerecê-lo. O Barroco é pensado sob a "arqueologia do nosso 'moderno': uma origem, um salto para o incompleto e inacabado, que permite reinterpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante" (CHIAMPI, 1998, p. 4). O Barroco chega, nos primórdios do século XX, como a estética universal e não particular/regional; é o macro. É o fato americano, como afirma Lezama Lima, como espaço das confluências das línguas, dos ritos, das culturas, das tradições. O Barroco americano é curiosidade, é demoníaco, está entre o povo, o índio, o mestiço, mas também está na realeza. Daí a tensão quando se permite a união entre esses elementos díspares, especificamente, no caso

americano, católicos e indígenas. Como arte revolucionária, segundo Irlemar Chiampi (1998, p. 9), o Barroco "visto pelo seu revés, pela sua apetência diabólico-simbólica, [...] opera uma contracatequese que perfila a política subterrânea e a experiência conflitiva e dolorosa dos mestiços transculturados do coloniato".

De acordo com a crítica literária, o Barroco americano representa uma moeda com dois lados valorativos, de um lado mostra as influências religiosas da catequese jesuítica, de outro, a contracatequese, pelo caráter luciferino que assume em terras americanas. Assim, resgatar Gregório de Matos significou trazer à luz a noção de origem como um salto para o novo, reconhecendo nele o "lúdico como selo da nossa *diferença* na produção da modernidade" (CHIAMPI, 1998, p. 21, grifo do autor). Participante desse resgate está Haroldo de Campos, uma das vozes mais conceituadas da crítica moderna. Poeta e ensaísta, Haroldo vê o Barroco como uma produção criativa de arte, pensamento esse baseado numa visão sincrônica das artes. Com isso, Campos vai dedilhando o piano da história, procurando as notas certas para compor a ópera da tradição criativa. Dentre essas notas, está "o nosso primeiro antropófago". Para Campos (2010a, p. 241), GM foi o "nosso primeiro transculturador", provocando essa dialógica mestiçagem nas filigranas da palavra. A linguagem crioula que tanto Lezama Lima discute é o mesmo código de GM, o código do Barroco. A isso nos remete o fenômeno da obnubilação, preconizado por Araripe Júnior, que consistia, resumidamente, no fato de que o europeu, ao pôr os pés em solo americano, *esquecia* da

antiga pátria, sendo afetado diretamente pela natureza tropical. Isso significa dizer que o europeu, assim que pusesse os pés na América, deixaria de ser europeu, tornando-se já um americano, assumindo para si os traços oriundos dos ares tropicais. A obnubilação aqui não é entendida enquanto anulação total da cultura do estrangeiro, é preciso pensar que há uma anulação parcial, pois o europeu passa a absorver a cultura americana mesclando-a com a sua. Se pensarmos no homem Gregório de Matos, ele também é partícipe desse processo, uma vez que não é totalmente brasileiro nem totalmente europeu, haja vista seu caráter instável, dado pelo ambiente barroco do Seiscentos. Isso tudo é encontrado facilmente na poesia gregoriana, que apresenta uma linguagem que reflete o Brasil no período de formação.

A afirmação de Haroldo de Campos sobre o caráter antropofágico de Gregório de Matos já havia sido feita por seu irmão Augusto de Campos. Ambos se baseiam em Oswald de Andrade que, com seus manifestos vanguardistas, atrai para o solo brasileiro a visão cosmogônica do mundo. Com o intuito de resgatar a identidade brasileira, o crítico busca no passado a fonte de sua inspiração e isso é percebido na releitura do Barroco.

A antropofagia oswaldiana, sinônimo de devoração cultural, instaura nosso poeta no solo da modernidade, razão pela qual GM está sendo lido sob essa teoria moderna neste estudo. Segundo Ivan da Silva (2005, p. 128, grifo do autor):

> A consciência de que a formação do sentimento nacional passa por uma experiência antropofágica de legitimação crítica/literária da origem, parece, ter-se-á formado por influência marcante de sua (re)visão do chamado *período colonial*, isto é, o Barroco entre nós.

De acordo com o excerto, a formação do sentimento nacional é fruto da *revisão* do Barroco pelos modernistas e, em especial, pelo caráter antropofágico, por Oswald de Andrade. Prima-se pela devoração crítica não como submissão, mas, pelo contrário, como transculturação, "uma visão crítica da história como função negativa" (CAMPOS, 2010a, p. 234). Havia a necessidade de pensar o nacional dialogando com o universal, rompendo com a datação imposta pela história da literatura. O passado precisa ser comido, devorado, a fim de ser ressignificado. Ele é revisto, retomado numa outra perspectiva. Exemplo disso são os Poemas da Colonização de Oswald de Andrade, dos quais destacamos este:

relicário

No baile da Corte
Foi o conde d'Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruí
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É comê bebê pitá e caí

(ANDRADE, 2003, p. 127).

Esse poema é espelho da colonização, é espelho do Barroco, aquele da tensão, da transculturação. Aqui se observa a mestiçagem linguística, a mesma feita por GM. Há uma tensão entre os termos portugueses e tupis, com uma relação direta entre realeza e plebe, senhor e vassalagem.

Oswald de Andrade marca época na poesia nacional, principalmente, quando em 1924, publica o *Manifesto da Poesia Pau-brasil*. Com uma visão vanguardista, ele propõe as bases das suas teorias na mistura que constitui a vida brasileira. Para ele, era "preciso rejeitar o modelo importado da Europa, em busca do traço de identidade que se compõe de um espesso caldo de misturas" (apud FONSECA, 2011, p. 56). Por essa razão, a antropofagia é o projeto estético-ideológico mais importante da carreira de Oswald de Andrade. Um projeto que teve nascente no quadro de Tarsila do Amaral, *Abaporu*[56]. A partir desse quadro, em 1928, Andrade publica seu *Manifesto Antropófago*.

56 *Abaporu* significa o homem que devora. É a representação do homem brasileiro que devorou a cultura do outro e num processo ruminante deu origem à cultura brasileira. Gonzalo Aguiar (2011, p. 282) faz uma discussão pertinente sobre esse quadro. Primeiro, ele diz que a imagem não ilustra um homem que come, até porque nem boca tem, nem sequer rosto definido. Não parece um homem. Assim "O *Abaporu* é um retrato anti-humanista: o rosto está apagado, e não há ali nenhuma gestualidade humana com que possamos identificar-nos. Antes, o que desdobra é o corpo animal, à exceção dos pés, tão humanos". A partir dessa afirmativa, o artigo de Gonzalo Aguiar vai explicar as razões sócio-históricas da produção desse quadro. E conclui: "o rosto é uma máscara, e a nudez é a condição para a construção de um hábitat para o homem americano" (AGUIAR, 2011, p. 283).

Gregório de Matos, na sua aparição, pelos modernos, como nosso primeiro antropófago, carrega sobre si toda a força da devoração da cultura do outro, como será visto no próximo capítulo.





Segredos de liquidificador[57]: um convite à devoração antropofágica

Só a antropofagia nos une.
Socialmente.
Economicamente.
Filosoficamente.

Oswald de Andrade

Não podemos falar sobre antropofagia sem antes evocarmos a voz de Oswald de Andrade. No primeiro aforismo de seu *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928, no auge do Modernismo, extraímos a essência do movimento de devoração cultural. Grosso modo, seria a absorção de uma cultura mesclando-a a outra que devora, formando o novo. Comemorando a morte do bispo Sardinha, que foi devorado pelos índios, Oswald muda o eixo de visão sobre a cultura brasileira, remetendo-nos ao rito canibalesco, "quer dizer, esse rito da antropofagia não é um rito apenas brasileiro, mas é um rito de civilizações antigas [...]" (COSTA, 2011, p. 74)[58]. É interessante que a união proposta pelo

57 A expressão é uma homenagem a Cazuza, poeta pop brasileiro, tomado da canção "Codinome Beija-flor".

58 Numa entrevista com Zé Celso, Lara Costa nos dá muitas informações

Manifesto não é somente das 'coisas' brasileiras. O outro também está nessa união, quer dizer que o olhar para o outro também é um ato antropofágico. Por isso, discutir a identidade brasileira é um caminho espinhoso, parece não haver uma identidade, mas muitas. Continuamos comendo e sendo comidos, constantemente. É um processo de circularidade que desde as festas dionisíacas traz a percepção do devorar a carne crua do inimigo a fim de, do sangue, reaver vigor, determinação, coragem.

Antes de reorganizar o pensamento sobre a antropofagia em si, seria prudente conhecer o espaço que deu origem aos manifestos vanguardistas no início do século XX.

O rompimento com o ideário oitocentista deve-se a uma instabilidade intensa que caracterizou o início do século XX. A era da velocidade tomava prumo nessa época, onde a disputa entre as potências mundiais resultou na invenção das máquinas voadoras, do automóvel, do cinema. Dessa forma, esse movimento se caracteriza por duas situações antagônicas – um grande progresso científico-industrial e a disputa pelo domínio dos mercados fornecedores e consumidores. Isso gerou um clima propício à efervescência artística favorecendo o surgimento de inúmeras tendências preocupadas com a nova interpretação da realidade. Foram se multiplicando e retratando os anseios por renovações. O movimento de vanguarda[59] propunha, nesse sentido, romper com

---

sobre o conceito de antropofagia. Nesse trecho, especificamente, o entrevistado está falando das bacantes, onde se devorava carne crua, no caso a carne de Penteu (um semideus), como castigo de Dionísio (Baco).

59 O termo *vanguarda* vem do francês *avant-garde* que significa aqueles

o passado a fim de exprimir o dinamismo do novo tempo que se iniciava. E Paris tornou-se o centro mundial dessas revoluções artísticas; as ideias vanguardistas saíram de lá para o mundo, com todos os seus – ismos: Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo. Cada um desses movimentos artísticos foi responsável por uma verdadeira inundação de manifestos. O primeiro deles foi publicado pelo futurista Marinetti[60], em 1909, que pregava a exaltação da vida moderna e uma ruptura com os modelos do passado. Oswald de Andrade teve contato com o pensamento futurista quando esteve na Europa no início do século XX, o que o influenciou na produção do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. No campo da literatura, Marinetti publicou, em 1912, o *Manifesto técnico da literatura futurista*, sugerindo o rompimento dos padrões usais da sintaxe. Visava derrubar as estruturas conservadoras falidas: "o 'manifesto', sob a forma de folheto, dessacraliza o culto do livro como 'obra de arte', inaugurando uma estratégia renovadora" (HELENA, 1996, p. 20). O espírito instaurado pelo *Manifesto Futurista* e os outros manifestos era um espírito de restauração dos valores artísticos e culturais. No

---

que vão à frente, durante uma campanha militar. Mas a partir do século XX, passou a designar aqueles que estavam à frente de seu tempo. Os vanguardistas são, portanto, os artistas que, não estando satisfeitos com a produção de arte contemporânea a eles, resolvem buscar outras formas de expressão artística.

60 De acordo com o livro de Jota Medeiros *Na tal futurista* (2006, p. 22), Natal foi um dos primeiros lugares no Brasil que publicou o *Manifesto futurista*, ainda em 1909: "A data precisa para a grande *fiesta* dos 240 convivas (o ano de 1959) seria HOJE?!, cem anos depois do lançamento do 'Manifesto Futurista' de Marinetti no Brasil, em Natal, no jornal *A República*, em 05 de junho de 1909".

Brasil, em especial, a repercussão desse movimento vanguardista significou o resgate alegórico das nossas ruínas culturais.

A figura do manifesto, nesse entorno social, foi muito importante e decisiva no sentido de divulgar as ideias revolucionárias daqueles artistas. A Europa viveu esse fervor cultural que repercutiu de maneira significativa no Brasil daquela época, graças a Oswald de Andrade. O marco simbólico que deu início ao movimento modernista no Brasil é o ano de 1912, dez anos antes da Semana de Arte Moderna, quando Oswald retorna da Europa muito impressionado com as ideias vanguardistas do futurista Marinetti. A partir disso, Oswald idealizou remodelar as artes brasileiras. Nos anos seguintes, muitas exposições de arte moderna foram feitas em São Paulo, provocando o rompimento com o ideal parnasiano/simbolista dos anos anteriores. No campo da literatura, destaca-se o ano de 1917 quando Mário de Andrade e Oswald de Andrade se tornaram amigos. Mais tarde, os dois vão liderar a Semana de Arte Moderna em 1922. Costuma-se afirmar que esse é o ano que dá início ao Modernismo no Brasil. Idealizada por um grupo de artistas, a Semana de Arte Moderna de 22 tinha como objetivo primordial colocar a sociedade brasileira a par das correntes vanguardistas que se difundiam na Europa. Mas, além disso, pregava a tomada de consciência da realidade brasileira. Durante o evento, participaram Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, entre outros.

A ordem era escandalizar, criticando o conservadorismo da Academia Brasileira de Letras, o que causou reações diversas na plateia. As leituras feitas durante o evento foram recebidas, na maioria das vezes, por vaias e protestos. Exemplo disso foi a leitura do poema *Os sapos* de Manuel Bandeira. De uma ou de outra forma, a Semana causou uma sacudida no pensamento sobre cultura no Brasil. Isto é, foi alcançado o objetivo. E os frutos vingaram. Como consequência do aturdimento causado pela nova arte que se pregava, muitos artistas continuaram produzindo: Mário de Andrade logo publica *Paulicéia desvairada*, com seu Prefácio interessantíssimo (um manifesto irônico da estética modernista); Oswald de Andrade também publica o romance *Os condenados*, com uma prosa revolucionária, quebrando com os padrões instituídos, sustentada pela fragmentação do pensamento narrativo – tinha um pensamento cinematográfico. Essa fragmentação também será percebida nos poemas oswaldianos.

Vale sublinhar, nesse contexto, o lançamento de várias revistas, como desdobramento da Semana de 22. A mais representativa delas foi a *Klaxon*[61], lançada em maio de 1922, com caráter futurista e vanguardista, que anunciava a modernidade como a buzina que pede passagem a quem atrapalha o trânsito. Depois, Sérgio Buarque de Holanda lidera a *Estética*, com pouca duração. Em 1927, surge a revista católica *Festa*, tendo a participação de Murilo Mendes e Cecília Meireles. Já Mário e Oswald participaram de *Terra roxa e outras terras*.

---

61 O termo *klaxon* era empregado para designar a buzina externa dos automóveis.

Dentre todas, a revista mais duradoura e mais radical na defesa da brasilidade foi a *Revista de antropofagia*, sob a direção de Alcântara Machado e Raul Bopp, publicada entre 1928 e 1929. A revista teve origem a partir do quadro *Abaporu* que Tarsila do Amaral pintou como um presente ao marido, Oswald de Andrade. O homem que come deu origem ao *Manifesto Antropófago*, que polemizou a produção artística no Brasil, ou seja, o "imperativo será, pois, converter em totem o tabu da cultura europeia para produzir uma nova unidade ideológico-cultural mais forte e criativa", afirma Viviana Gelado (2006, p. 29). Um pouco antes, em 1924, Oswald publica no jornal *Correio da Manhã*, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, que primava por uma literatura mais próxima da realidade brasileira. Assim, o movimento antropofágico veio como continuidade ao ideário da poesia pau-brasil e também como oposição ao verde-amarelismo, grupo formado por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida e Plínio Salgado. Esse grupo reage contra o pensamento de Oswald de Andrade exposto no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, alegando ser o nacionalismo, naquele texto, afrancesado, contra o qual idealizaram o nacionalismo primitivista. Mas a poesia de exportação desconfigurava a visão de uma literatura europeia, primava pela valorização da poesia brasileira, com valor *destacado* para ser *vendida* ao estrangeiro. Posterior a essa publicação, Oswald deixou claro que é no primitivismo que ele se inspirou para fazer seus manifestos, é no passado em ruínas que a modernidade se projetou. Ao mesmo tempo em que se procurava o moderno,

o original, o nacionalismo desse movimento se pautava na volta ao passado, na pesquisa de fontes quinhentistas, na valorização do índio, na procura por uma língua 'brasileira'. Ou seja, "a antropofagia está obcecada pelo tema da identidade cultural nacional" (ALMINO, 2011, p. 55), a partir do *nós*, conjugando a ideia de coletividade. O interesse da metáfora antropofágica se concentra no outro – eu mordo o que posso –, devora-se o outro. Nesse sentido, a primeira frase do *Manifesto Antropófago* "a antropofagia nos une" demonstra esse pensamento de que o que me interessa é o outro e não aquilo que é meu, ao contrário, "só me interessa o que não é meu". Por isso, conclui João Almino (2011, p. 55):

> A cultura brasileira não é, portanto, insular e voltada unicamente para suas raízes, para o solo nacional, [...] nem, por outro lado, se insere, de forma secundária ou subordinada, numa civilização universal centrada na Europa. Está não apenas aberta ao outro, mas preparada para devorá-lo.

Essa é uma ideia altamente coerente com aquilo que pregou Oswald de Andrade em seu *Manifesto*, pois descarta o que se diz sobre o nacionalismo ufanista apregoado nas malhas da modernidade. O movimento de vanguarda no Brasil surgiu, como se disse, a partir de uma viagem de Oswald à Europa. E ali foi influenciado pelas ideias futuristas. O Brasil, nesse sentido, realizou o processo de imitação, que se compara ao ato antropofágico de devoração como nos ritos canibais. Oswald foi

antropófago mesmo antes de produzir o *Manifesto*. Foi devorando o outro, absorvendo-lhe o melhor que a Europa tinha para ruminar aqui no Brasil. Essa é a razão pela qual Gregório de Matos é considerado o nosso primeiro antropófago, pois devorou a cultura do outro (GM era simultaneamente o outro e ele mesmo, devorando e devorando-se) para regurgitá-la aqui, formando a cultura brasileira. Quando o Modernismo se volta para o passado na busca da origem de nossa identidade, o faz pelo processo antropofágico, sendo GM a expressão antropofágica brasileira.

Antes de tudo, é preciso compreender o *Manifesto Antropófago* a fim de poder traçar o perfil da antropofagia idealizado por Oswald de Andrade, que servirá de base para nossa análise da poesia gregoriana.

Estamos, hoje, no ano 461 da devoração do bispo Sardinha, que serviu de pré-texto para a publicação do *Manifesto*, em 1928. Construído com aforismos de linguagem metafórica, poética, humorística, buscava o efeito da síntese. A preocupação com a questão estética já não é tão notória nesse *Manifesto*, o que o diferencia do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Preocupa-se Oswald de Andrade com as questões revolucionárias, utópicas, cujo sujeito se projeta para o social, redimensionando as novas ideias oswaldianas. Primava-se pela reeducação da sensibilidade artística, à qual estava direcionada a criação da teoria da cultura brasileira. O movimento antropofágico, desbravado por Oswald de Andrade, preocupou-se, antes de tudo, com a valorização nacional numa linguagem moderna. Por isso, se afirma que Oswald viajou à Europa

em busca da modernidade e trouxe a tradição. Paradoxo da vida moderna buscar no passado a nossa identidade, numa exagerada ruptura com aquilo que pregavam os teóricos do início do século XX. Desse modo, é preciso entender esse rompimento como um processo químico de depuração, estando aí o ponto exato para a realização do ato antropofágico. Rever o passado significa digeri-lo na tentativa de assimilar o outro que há nele. Nessa perspectiva, considera Viviana Gelado (2006, p. 32): "praticar a antropofagia cultural é digerir simbolicamente a tradição cultural para poder ser capaz de ultrapassar o modelo que ela impõe e criar, a partir de uma atitude criativa e dessacralizadora, um modelo próprio [...]".

A discussão que gira em torno do conceito de patriarcado e matriarcado concentra um dos núcleos da proposta da antropofagia oswaldiana. Para o mentor dessa teoria, o Brasil vivia a época do matriarcado (baseado no esquema nítido da vida primitiva) até a chegada do europeu quando instaura o patriarcado (baseado no esquema sócio-histórico da civilização). Ou seja, provocou-se o encontro entre o homem primitivo, representado pelo índio, e o homem civilizado, representado pelo europeu. O que a antropofagia propõe é a restauração do matriarcado, desse espaço por onde pode ser feita a releitura da nossa história – a tradição.

A teoria da antropofagia em si aponta para o rito canibal[62] de devoração do inimigo, realizado não como produto da fome, mas como representação metafórica da absorção da força, do poder. O uso do canibalismo para explicar a antropofagia foi indigesto para a sociedade da época porque relembrava o ato de comer a carne humana. A intenção era essa, provocar estranhamento. A antropofagia era contra

> o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador (NUNES, 1978, p. xxv).

---

62 Um dos autores que influenciam diretamente Oswald de Andrade para a formulação do *Manifesto antropofágico* foi Michel de Montaigne. O ensaísta francês, num ensaio chamado "Dos canibais", vai discorrer sobre o mau selvagem, o homem que vivia do outro lado do Atlântico, o canibal. A partir de relatos sobre essa terra e sobre seus habitantes, Montaigne conclui que eles nada têm de bárbaros, "creio que não há nada de bárbaro ou selvagem nessa nação", pensa assim porque ser bárbaro é ser alheio aos costumes do outro, e nesse sentido, os europeus também poderiam ser considerados bárbaros desde o campo de visão dos canibais. E baseado nesse pensamento, o ensaísta defende o canibal considerando que não há diferença em comer um vivo de comê-lo morto, isto é, faz uma crítica para as atrocidades das guerras, das torturas inquisitoriais, etc.: "penso que há mais *barbárie* em comer um homem vivo que morto, dilacerar com tormentos e martírios um corpo ainda cheio de vitalidade, assá-lo lentamente e arrojá-lo aos cães e aos porcos, que o mordem e martirizam (como vimos recentemente, e não lemos, entre vizinhos e concidadãos, e não entre antigos inimigos, e, o que é pior, sob pretexto de piedade e de religião) que em o assar e comer depois de morto" (MONTAIGNE, 1964, p. 4).

A cartilha da antropofagia ditava o repúdio ao elemento estrangeiro, mas o pai dessa mesma teoria foi ao estrangeiro buscar sua fonte inspiradora. Disso resulta a essência do *Manifesto Antropófago*, uma vez que o repúdio se dá no nível da submissão aos ditames estrangeiros. O que é bom é para ser devorado. O inimigo mais forte era devorado a fim de que sua força fosse assimilada pelo canibal, o que ocorre também na metáfora da eucaristia, onde o corpo e o sangue do herói imolado são ingeridos como representação da união entre os dois corpos, formando um só. Oswald colheu do estrangeiro aquilo que era mais saudável e aqui, em solo brasileiro, soube aproveitar esse maná, dando-o fractalmente à sociedade brasileira. Em suma, rezava o *Manifesto* que a cultura brasileira não era inferior; podíamos exportar nossa cultura sem ter vergonha do olho alheio. Não parece lógico, mas o *Manifesto* é o avesso do discurso lógico, configurado num receituário para curar a peste que assolava o país no campo das artes. É o que afirma Benedito Nunes (1978, p. xxvi): "e esse remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituinte para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro". Para ratificar essa informação, Augusto de Campos (1978, p. 124) nos afirma: "atitude crítica, posta em prática por Oswald, que se alimentou da cultura europeia para gerar suas próprias e desconcertantes criações, contestadoras dessa mesma cultura".

Se a história do Brasil se inicia com a devoração do bispo Pero Fernandes Sardinha, em 1554, significa que vivemos sempre no

ato antropofágico, expressamo-nos constantemente com a assertiva "Tupi or not tupi", a grande dúvida do homem barroco, a dúvida do príncipe Hamlet. Na verdade, Oswald provoca essa conexão com o eterno processo de crise existencial, que é bem marcante no Barroco seiscentista e respinga na modernidade, no brado ecoante das vanguardas em solo brasileiro. A todo instante, os aforismos retomam o passado a fim de seduzi-lo e comê-lo. A esse respeito, Oswald de Andrade (1978, p. 77), citando Colombo, afirma:

> Na expressão de Colombo, *comían los hombres*. Não o faziam porém, por gula ou fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade.

Comer a carne do outro, antes da antropofagia, era sinônimo de barbárie, selvageria, portanto, não servia como símbolo da cultura brasileira. Contra esse pensamento Oswald se insurge pregando o contraponto, isto é, devolvendo ao mau selvagem, com seu rito canibalesco, o lugar de origem, ressignificando o pensamento sobre a cultura que deu origem ao Brasil. Para o colonizador, nós éramos a cultura do homem selvagem, da bestialidade e a teoria oswaldiana quer rebater esse preconceito, pois, como afirma Nascimento (2011, p. 347), "a antropofagia designa preferencialmente o assim chamado latino-americano, como outro absoluto do europeu". Por isso, Oswald tenta superar o ufanismo romântico e o pessimismo idealista que tomou conta

dos intelectuais. Com o intuito de resolver esses impasses, o olhar para o passado contribuiu para compreender todo o processo de formação da nossa identidade, principalmente rompendo com todos os modelos de colonização.

Nesse percurso teórico, "a operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é o da transformação do tabu em totem" (CAMPOS, 1978, p. 122). Com influência de Freud, Oswald traz para a teoria da antropofagia o percurso do parricídio canibalesco, que corresponde à morte do pai tirânico pelos filhos rebeldes e sua consequente devoração. E isso está aliado ao tema central da antropofagia, a redescoberta da identidade nacional. Ora, na sociedade primitiva evocada pelo antropófago Oswald de Andrade não havia um deus supremo, mas um homem totêmico que servia de ponte com o âmbito sagrado. Essa sociedade não vivia conflitos e contradições, não estava preocupada em dar explicações para as coisas da vida sob a intervenção de um Deus. O que nela havia era a crença na verdade que se sustentava pelos mitos. Por isso, prega-se a devoração dos tabus, aos quais está submetida a sociedade colonizada, que passou a querer explicar tudo, principalmente no estado agônico que o cristianismo vinha deixando o homem. Era preciso libertá-lo do sentimento de culpa do pecado do mundo, livrando-o da moral e da lógica do discurso religioso, isto é, prega-se o retorno à natureza. Uma natureza original, paradisíaca, *abençoada* por Pan. A proposta da antropofagia considera, nesse sentido, o estado natural da existência.

Ao inverter os papéis antropológicos do canibal, de bom a mau selvagem, Oswald totemiza o tabu. Isto é, o mau selvagem, na devoração cultural, passa a ser objeto de culto, divinizado, sacralizado. O objeto proibido (canibal) é consagrado como símbolo brasileiro, que representará a discussão sobre a nacionalidade cultural brasileira, no sentido que está incutido na antropofagia, qual seja, a ideia de ancestralidade. Daí a necessidade de totemizá-lo, sobretudo, para romper com a cultura europeia que vinha deturpando a nossa, no sentido de explicar a verdadeira origem da nossa identidade nacional. Segundo Adriano Bitarães Netto (2004, p. 54-55),

> voltar ao passado para redescobrir o Brasil, reconquistar a independência e reencontrar o homem em seu estado natural (longe da metafísica, da divisão em classes, do patriarcado e da moral cristã) era o projeto oswaldiano que se concretizaria a partir da Revolução Caraíba e da implantação do Matriarcado de Pindorama[63]. A prática canibalista tornou-se, portanto, o gesto que os brasileiros deveriam seguir para salvaguardar os valores de sua identidade cultural.

Nessa volta ao passado, o modernista encontra Gregório de Matos como o primeiro que, entre todos, promoveu essa deglutição cultural, mesmo não levantando nenhuma bandeira. É ele quem inicia a festa antropofágica, realizada com o sacrifício simbólico do colonizador, totemizando a palavra, seu objeto interino, pois não quer ser um estatuto oficial, erguido pelo poder. O tabu

63 Pindorama era o nome indígena para Brasil.

cultuado pelo homem colonizado é dessacralizado pela linguagem poética gregoriana, que reinstaura o ambiente do culto à palavra como liberdade, tanto que no conjunto de poemas gregorianos há uma diversidade de formas poéticas semelhantes aos poemas dos poetas modernos, que foram temperadas pelo estilo barroco do poeta, como no poema acróstico analisado no segundo capítulo deste livro.

A antropofagia também é comunhão, que se reflete na conjugação do ato de comer, mastigando as partes para formar o bolo salutar que é a cultura brasileira. Ou seja, não é a antropofagia um elemento meramente desconstrutor, mas ressignifica o alimento digerido. Na metáfora moderna do liquidificador de significados se concentra essa comunhão. No liquidificador unem-se as partes díspares num todo ressonante, unicolor, o que facilita a digestão. Isso coloca Gregório de Matos na cena da produção poética imitativa que ele encenou nas ruas da Bahia barroca. Paul Valéry (apud BITARÃES NETTO, 2004, p. 28) assegura que "nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados". Gregório de Matos é um pouco de Gôngora, Quevedo, Cervantes, Camões, Lope de Vega, porque cada um desses, sendo partes digeridas, são integrados ao corpo que o absorveu.

A vida do poeta baiano, já estudada no primeiro capítulo, é o reflexo do ato antropofágico. Tudo nele converge para o desregramento, para a ruptura, para o impacto. Seus versos

satíricos, por exemplo, demonstram a dessacralização do tabu a fim de totemizá-lo. Exemplo disso são os muitos poemas em que a *persona poética* destroniza o poder instituído, exaltando o marginal. A linguagem empregada para ridicularizar os atores da cena poética está em perfeita consonância com a pregação da antropofagia. É, ademais, uma desconstrução alegórica do institucionalizado; das ruínas dessa destruição constrói-se a identidade brasileira. É como nos considera Bina Maltz (1993, p. 11): "destruir para construir em cima. Deglutir para, de posse do instrumental do 'inimigo', poder combatê-lo e superá-lo. Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria-prima do novo". Se bem que a ideia de destruição é algo moderno e Gregório não estava preocupado com essa noção.

Mas, podemos encontrar esse discurso da destruição, entendida aqui como ressignificação, no texto poético de GM, que, com seu riso desmedido, denuncia e corrói o outro, rebaixando o sagrado ao profano, e isso estava muito presente na educação do poeta baiano, visto que "os padres serviam-se do elemento profano e até do pagão para atrair os crentes" (LIMA, 1942, p. 33). Veja-se no poema que segue quando GM totemiza o tabu (o poder ou o que é ditado pelo poder):

MANAS, DEPOIS QUE SOU FREIRA

MOTE

É do tamanho de um palmo
com dous redondos do cabo.

1. Manas, depois que sou freira
apoleguei mil caralhos,
e acho ter os barbicalhos
qualquer de sua maneira:
o do casado é lazeira,
com que me canso, e me encalmo,
o do Frade é como um salmo
o maior do Breviário:
mas o caralho ordinário
É do tamanho de um palmo.

2. Além desta diferença,
que de palmo a palmo achei,
outra cousa, que encontrei,
me tem absorta, e suspensa:
é, que dizcorrendo a imensa
grandeza daquele nabo,
quando o fim vi do diabo,
achei, que a qualquer jumento
se lhe acaba o comprimento
Com dous redondos no cabo (p. 922, v. 2).

A provocação do texto poético remonta ao típico ambiente da carnavalização[64], com a descrição da cena em que a freira apalpa o órgão genital masculino do frade, provocando o riso antropofágico/obsceno no leitor. Esse riso é aquele que penetra e corrói o discurso do poder, no caso do poema, o discurso da freira, que devia seguir-se pelas veredas do sagrado, em constante louvor ao divino. No entanto, Gregório de Matos rebaixa a cena da enunciação poética para o campo da sexualidade. O que se prega, nessa perspectiva, é a quebra das normas instituídas pela Igreja Católica, que quer a freira sempre virgem, sendo somente desposada por Cristo. No contexto do poema, no entanto, há uma freira desmascarada pelo tom erótico com que descreve o falo que ela segura nas mãos. A *persona poética* dialoga com o outro que está na superfície do poema; observe-se que o primeiro verso é iniciado com um vocativo, *Manas.* Suas irmãs de hábito são o interlocutor para quem a freira se reporta e, sem censura, vai narrando a cena. A função desse poema é ferir o curso da história católica, mostrando-lhes as feridas que, por intermédio da freira vai abrindo caminho para o riso escandalizador. A poética do riso explode de maneira escandalosa o clima conservador da literatura vigente no Brasil (HELENA, 1981).

Voltando a falar sobre o *Manifesto Antropófago*, é preciso entender que Oswald de Andrade elenca vários tratados que se refletem na noção de utopia. O modelo utópico de sociedade era o que desenhava o *Manifesto*, como afirma Adriano Netto (2004,

64 Tema que será melhor discutido no próximo capítulo.

p. 50): "a ausência de Fé, Lei e Rei, a poligamia, o ócio, a nudez, a inexistência da propriedade privada, da divisão em classes e da exploração pelo trabalho fizeram das culturas indígenas pré-colombianas um modelo utópico de sociedade". Com referência direta ao texto do Pero de Magalhães Gândavo[65], *História da província Santa Cruz*, Bitarães Netto interpreta o pensamento antropofágico do parricídio canibalesco, demonstrando o vil olhar do estrangeiro, num livro da época do descobrimento, rodeado de preconceito. A teoria antropofágica exalta a utopia dessa sociedade sem fé, sem lei, sem rei, assim elucidada pelo retorno do matriarcado. Para Oswald de Andrade (1978, p. 149), "as Utopias são, portanto, uma consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América". Quando o Velho Mundo descobre o Novo, instaura-se a utopia do paraíso original, a esperança do mundo barroco mergulhado na crise se acende e, em busca desse elixir, ruma-se ao novo Ocidente nu, despido de qualquer referência ao mundo católico-capitalista da época. Nesse encontro de visões antitéticas, concentra-se o nascimento do que podemos chamar hoje identidade brasileira, nascida dos sonhos utópicos.

---

65 Esse autor escreveu dois livros: *O tratado da terra do Brasil*, publicado em 1826 e *História da província Santa Cruz*, em 1576. O trecho a que se refere Adriano Netto é este: "Alguns vocábulos não há nela de que não usam senão as fêmeas, e outros que não servem senão para os machos: carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei e desta maneira vivem desordenadamente sem terem além disto conta nem peso, nem medida". Trecho do livro publicado na coleção *Literatura Comentada*, sob o título *Cronistas e viajantes* (1982, p. 34).

No percurso do *Manifesto*, Oswald consagra o desnudamento do homem, a sociedade de roupas precisa despir-se das vestes "sagradas" do tabu para totemizar o corpo "sagrado" do homem, "o que atrapalhava na verdade era a roupa". Simbolicamente, Oswald dignifica o rompimento da mentira metaforizada pelas vestes do Velho Mundo e exalta a revelação da verdade que se vê estampada no corpo nu. A máscara da civilização deve cair diante do canibal. Observe-se como os jesuítas, no processo de catequese, *deseducam* os índios, fazendo-os vestirem roupas para as encenações ritualísticas. O jesuíta encobre o corpo nu do homem primitivo, encobrindo com isso a cultura, os costumes e as crenças, que a antropofagia propõe-se descobrir, a fim de deixar exposta a verdade. Era justamente a nudez do indígena que causava estranhamento aos olhos do colonizador, que, na descrição dos cronistas, tem particular ênfase. Não há um texto em que não se perceba o tom de estranheza mediante a nudez primitiva. Por exemplo, Jean de Léry (1982, p. 64) assim considera: "coisa não menos estranha e difícil de crer para os que não os viram, é que andam todos, homens, mulheres e crianças, nus como saíram do ventre materno. Não só não ocultam nenhuma parte do corpo, mas ainda não dão o menor sinal de pudor ou vergonha". É nítido observar o juízo de valor que o europeu tem da vida do homem primitivo. Portanto, quando esse tipo de descrição chega ao continente europeu, causa rebuliço e interpretações que não poderiam ser diferentes das que nominam o nosso índio de selvagem. Lendo as descrições desses viajantes, encontramos a todo instante o índio sendo chamado de

selvagem, isso porque observam pelo viés da religião católica, da moral cristã, dos costumes, da governança, da política, das artes. Daí o caráter preconceituoso com relação ao canibalismo. Esse preconceito também é observado em relação ao termo *antropófago* pelo filósofo francês, educado pelos jesuítas, nascido no fim do século XVII, Voltaire[66]. O antropófago de Oswald é bem diferente do de Voltaire. O filósofo comunga do pensamento de que o Velho Mundo é a nação civilizada e o Novo Mundo a selvagem. Seu discurso está cheio de ranços dessa visão pré-concebida pelos europeus. A culpa é dos homens que primeiro enxergaram nosso continente e nossa gente, nossa terra. Foram eles quem primeiro ajuizaram a cultura ameríndia de bestial. Voltaire (2008, p. 91) continua discorrendo sobre as duas nações antagônicas:

> As nações que chamamos civilizadas têm plena razão em não assar no espeto os inimigos vencidos, pois, se fosse permitido comer os vizinhos, logo devoraríamos nossos compatriotas, o que seria grande inconveniente para as virtudes sociais. Mas as nações que hoje são civilizadas não o foram sempre; todas elas foram durante muito tempo selvagens; e por causa do número infinito de revoluções por que tem passado este mundo, o gênero humano tem sido ora numeroso, ora raro.

66 No seu *Dicionário filosófico* (2008, p. 91), ele designa assim o verbete *Antropófagos*: "já falamos do amor. É duro passar de pessoas que beijam a pessoas que se devoram. É mais do que certo que houve antropófagos; encontramos deles na América; talvez ainda haja deles e os ciclopes não eram os únicos na antiguidade que se alimentavam às vezes de carne humana".

Chamamos a atenção para aquilo que diz o filósofo sobre as nações que antes eram selvagens e agora são civilizadas. A resposta do antropófago ao colonizador europeu veio com o parricídio canibalesco. Embora a visão do mau selvagem tenha sido levada ao Velho Mundo pela pena dos viajantes e cronistas, eles mesmos, nas suas descrições, apresentam o real motivo do ritual de canibalismo encontrado no solo americano, isto é, devora-se o inimigo para obter suas forças. E não era simplesmente matar para comer, para saciar a fome da tribo. Pelo contrário, a morte do inimigo seguia todo um ritual, que durava um certo tempo. Havia uma solenidade em que todos participavam, que ia desde a captura do guerreiro inimigo, passando pelo bom tratamento dado, até o ato em si de comê-lo. Quem descreve bem esse episódio é Jean de Léry (1982, p. 65):

> Quando vão à guerra, ou quando matam com solenidade um prisioneiro para comê-lo, os selvagens brasileiros enfeitam-se com vestes, máscaras, braceletes e outros ornatos de penas verdes, encarnadas ou azuis, de incomparável beleza natural, a fim de mostrar-se mais belos e mais bravos.

Bastava ter olhado com perspicácia para o caráter ritualístico da cena e não teríamos sido chamados de selvagens, negativamente, ou antissociais, bestas; seríamos vistos como Oswald de Andrade afirma na sua teoria da antropofagia[67].

---

67 No excerto de Jean de Léry, em *Cronistas e viajantes*, há um capítulo dedicado especialmente à cena antropofágica de deglutição do inimigo, muito importante para quem estuda a antropofagia. Trata-se do Capítulo XV –

No nono aforismo do *Manifesto*, Oswald conclama a renovação da língua dos puristas, conclama a libertação das gramáticas que regem as normas da língua ditada para os súditos, que as deviam seguir servilmente. À luz de Portugal é que os passos eram ditados. A nossa língua era, portanto, uma língua fora do verdadeiro contexto da cultura primitiva. O conteúdo era brasileiro, mas não era uma língua nossa, a forma era europeia. Por essa razão, é muito importante observar a atuação de José de Anchieta neste contexto, uma vez que foi ele quem fez a primeira gramática do tupi-guarani[68]. O *Manifesto* reacende a grande discussão em torno de uma língua que representasse o brasileiro, por isso que a expressão "Tupi or not tupi. That is the question" traduz, de forma equilibrada, esse desejo pelo retorno ao passado, um passado soterrado pela imposição do colonizador que enxergou facilmente a inércia do colonizado. Seria um acerto de contas. Tanto a figura do índio como seus costumes são vistos por Oswald de Andrade como elementos de construção, contra os quais se insurgia o pensamento romântico, ou seja, o modernista Oswald rompe com o programa romântico de idealização do índio como herói nacional, representado por Peri, o índio bem-comportado.

"De como os americanos tratam os prisioneiros de guerra e das cerimônias observadas ao matá-los e devorá-los" (1982, p. 75-80).

68 Na apresentação deste livro, *Artes de gramática da língua mais usada na costa do Brasil* (1990, p. 8), editado pelas Edições Loyola, o prof. Dr. Carlos Drumond diz o seguinte: "A Arte da Grammatica da Língoa mais usada na Costa do Brasil, de autoria do pe. José de Anchieta, S.J., representa a sistematização do legítimo tupi falado pelos grupos indígenas do litoral brasileiro, nos primórdios da colonização, antes de se tornar a *língua geral* falada pelos colonizadores e seus descendentes".

O símbolo nacional para a teoria antropofágica é o canibal. Dessa forma, seria possível exportar nossa cultura, fazendo com que o estrangeiro a aceitasse como figura autenticamente nossa. Convinha, então, "resgatar os valores nacionais para divulgá-los em todo o mundo, fazendo com que o europeu aceitasse a cultura estrangeira, não apenas pela perspectiva excêntrica, mas pelos critérios da diferença e da autenticidade" (BITARÃES NETTO, 2004, p. 62).

Oswald queria que o mundo enxergasse o Brasil sem as amarras do processo de colonização, sem as prerrogativas ideológicas impostas pelo cristianismo. O que ele almejava era ver a cultura brasileira com o mesmo valor da cultura europeia, como fruto de uma tradição resgatada pela teoria da antropofagia.

Diante do que estamos discutindo, Gregório de Matos apresenta esse ideal de ruptura, muito embora conviva num ambiente ideológico marcado pela censura religiosa e pelo abuso de poder. Mas, como antropófago, o poeta promove, estilisticamente, o amálgama linguístico e cultural. Em seus poemas, existe um diálogo permanente entre as línguas que havia na época: escreve em tupi, em português, em espanhol e também em latim. A língua tinha um papel importante e ao se juntar às formas do falar ameríndio, aos termos castelhanos, aos vocábulos afronegroides, às ladainhas latinas em homenagem à Virgem, provoca um estado de tensão, um choque. É o recurso que o poeta barroco utiliza para, de forma especial, contribuir para a formação da identidade brasileira. A poesia do século XVII promoveu uma renovação

da linguagem renascentista. Para a quebra da sintaxe purista, Gregório de Matos utiliza, dentre outros mecanismos estilísticos, a anadiplose[69], configurando ao poema um aspecto helicoidal, elíptico, portanto, tipicamente barroco:

A N. SENHOR JESUS CHRISTO COM ACTOS DE ARREPENDIDO E SUSPIROS DE AMOR.

Ofendi-vos, Meu Deus, bem é verdade,
É verdade, meu Deus, que hei delinquido,
Delinquido vos tenho, e ofendido,
Ofendido vos tem minha maldade.

Maldade, que encaminha à vaidade,
Vaidade, que todo me há vencido;
Vencido quero ver-me, e arrependido,
Arrependido a tanta enormidade.

Arrependido estou de coração,
De coração vos busco, dai-me os braços,
Abraços, que me rendem vossa luz.

Luz, que claro me mostra a salvação,
A salvação pertendo em tais abraços,
Misericórdia, Amor, Jesus, Jesus (p. 68-69, v. 1).

---

69 Anadiplose: segundo Segismundo Spina (1995, p. 70): "é um expediente bem expressivo da ânsia do infinito tão característica dos espíritos Barrocos, que se compraziam no desenvolvimento espiral do pensamento". Tecnicamente, segundo Massaud Moisés (2004, p. 23) anadiplose significa reduplicação: "figura de linguagem, consiste na repetição da última palavra de um segmento métrico (verso ou hemistíquio) ou sintático, no início do seguinte".

Nas curvas da linguagem poética, GM vai percorrendo todo o labirinto de palavras interligadas verso a verso: *verdade, maldade, vaidade, vencido, arrependido, coração, braços, abraços, luz* e *salvação.* Esses vocábulos se dobram na linha do texto criando a imagem perfeita do caleidoscópio, numa espelhação semântica confluente. É um significado que se conecta ao outro, seja no termo que inicia seja no que termina o verso. É um poema que fez o pacto lúdico discutido por Affonso Ávila (1994, p. 133):

> O jogo de sua poesia, antes de jogo velado, sutil, dissimulado, é jogo franco, direto, sem meias medidas, jogo feito às claras, em que uma nova semanticidade, de referência imediata aos objetos e não de mera alusão conotativa, revela uma também nova ordem de significados, emergente, sem dúvida, da sua realidade, ou seja, da realidade colonial brasileira com as implicações decorrentes do nosso *melting pot* (grifo do autor).

Sob a metáfora do caldeirão ardente (a sociedade brasileira formada sob bases heterogêneas), Ávila afirma que essa sociedade assimila toda essa heterogeneidade que está presente no jogo poético de Gregório de Matos. Os elementos tão díspares dessas culturas em solo ameríndio são *derretidos* poeticamente a fim de fornecer dados à homogeneidade aparente da nova cultura. GM utiliza-se desse recurso, ou seja, do vocabulário inter/intra/entre línguas liquefeito para o Barroco tropical, como bem explora Segismundo Spina ([1980?], p. 71): "no Brasil apenas incorporou ao seu vocabulário lexicográfico a contribuição tupi

e africana, vivificada pelo caudal gírico e chulo do tempo e por uma linguagem figurada que aqui e ali fazia despontar o Barroco tropical". Como exemplo desse *caudal gírico*, como num festejo alegórico, exalta a voz poética:

AOS PRINCIPAIS DA BAHIA
CHAMADOS OS CARAMURUS

Há cousa como ver um Paiaiá
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobé pá.

A linha feminina é carimá
Moqueca, pititinga caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Piraguá[70].

A masculina é um Aricobé
Cuja filha Cobé um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.

O Branco era um marau, que veio aqui,
Ela era uma Índia de Maré
Cobé pá, Aricobé, Cobé Paí (p. 640, v. 1).

70 Na edição de Miguel Wisnik e Segismundo Spina, eles registram esse verso da seguinte forma: "Pisado num pilão de Pirajá", ou seja, substituindo o termo Piraguá por Pirajá, mas não há nenhuma explicação para isso. Mas Francisco Topa (1999, p. 396) dá uma nota que explica essa diferença: "pirajá – o sentido registrado pelos dicionários – aguaceiro acompanhado de vento – não parece adequar-se ao contexto. A solução parece estar na variante A8 A9 A10, *piraguá*: de acordo com uma nota lateral de A8, tratar-se-á de 'certo pão de que se fazem pilões' (sendo que, segundo Morais, *pilão* é um pão de açúcar ou de qualquer outra matéria, de figura cônica)".

As escolhas lexicais que compõem a cena poética fazem parte essencialmente do alfabeto colonial tupi-guarani, que para sua compreensão necessitará o leitor de uma vivência maior com esse universo semântico ou a ajuda de um dicionário técnico. Não há um verso no soneto que não tenha, pelo menos, um termo da língua tupi e/ou africana. Esse poema parece ser uma explicação da gramática tupi, porque a segunda quadra e o primeiro terceto falam de substantivos femininos em um e masculinos em outro. Há uma festa linguística que pode ser traduzida assim:

Paiaiá – Pajé
Caramuru – raça branca
Tatu – mamífero coberto com uma carapaça que vive em galerias subterrâneas
Cobé – indígena; descendente de indígena; língua indígena
Carimá – ou carimã, farinha de mandioca
Moqueca – ensopado de peixes ou mariscos
Pititinga – espécie de peixe bem pequeno
Caruru – prato feito com quiabos, camarões etc.
Mingau – alimento de consistência cremosa
Puba – massa de mandioca deixada de molho até amolecer e fermentar
Caju – fruto do cajueiro
Aricobé – indígena; nome de uma tribo indígena; ancestrais dos Paiaiós.
Maré – uma ilha localizada na Baía de Todos os Santos

Pá – tupi
Piraguá – referente a um lugar; certo pão de que se fazem pilões; viveiro de peixes[71]
Paí – cacique

Há também termos originários do francês, como *pilão* e *marau*. Alguns desses substantivos foram incorporados ao cotidiano da língua portuguesa, como *tatu*, *moqueca, caruru, mingau, caju, pilão*; outros, nem tanto, como *cobé*, *carimá*, *puba*, *marau*. Os outros, por serem nomes próprios, têm um uso específico, principalmente, no contexto do poema: *Piraguá, Aricobé, Passé, Maré*.

Nesse poema, portanto, revela-se o rito antropofágico na devoração alegórica dessas palavras oriundas de línguas diferentes. Surge, mais uma vez, a metáfora tão usada pelo Tropicalismo – de que vamos tratar adiante – do liquidificar os significados que, nesse caso, correspondem ao universo de palavras de línguas diferentes sendo liquefeitas, resultando num todo orgânico possível pelo trabalho poético com o qual está bem familiarizado Gregório de Matos. Razão perfeita para, mais uma vez, asseverar que Gregório de Matos é a expressão antropofágica brasileira.

Outro ponto de destaque no *Manifesto* são os símbolos míticos indígenas sobre os quais se sustenta a antropofagia. Jaci e Guaraci,

---

71 No estudo etimológico de Ruy Magalhães de Araújo (2009, p. 203), há a descrição do termo *Pirajá*. Ele faz a mesma anotação de Francisco Topa, que o termo *Piraguá* da edição de James Amado corresponde ao termo *Pirajá* que aparece em outras edições. Verificou-se que a definição desse termo não é tão precisa; para esse poema, ele afirma que se deve subentender "originário de Pirajá", isto é, referente a um lugar, um topônimo.

representantes, respectivamente, da lua e do sol, contribuem para a ópera antropofágica, devorando todos os símbolos da cultura europeia e se afirmando como as divindades míticas da sociedade brasileira: "se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é mãe dos vegetais". As duas figuras são femininas, o que confirma a morte da sociedade fundamentada no masculino, patriarcal. Outro símbolo é o jabuti: "foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti". A vingança aqui está relacionada diretamente ao episódio da morte do inimigo para depois ser comido. Na descrição de Jean de Léry, à qual fizemos referência antes, há um diálogo entre o algoz e a vítima, onde esta afirma categoricamente ter, antes, comido outras pessoas daquela tribo. Tal afirmação aguça mais ainda o desejo de vingança. No *Manifesto*, o jabuti representa a resistência física do indígena, além de também ser símbolo da astúcia.

Em três pontos do *Manifesto* Oswald chama a atenção para uma mesma questão: o repúdio à catequese: "Contra todas as catequeses", "nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará", "Nunca fomos catequisados. Fizemos foi o Carnaval". O núcleo de concentração teórica é a catequese, vista como exemplo da submissão do ameríndio a uma cultura que não era dele. Destruíram, os jesuítas, os símbolos míticos da cultura indígena. O matriarcado foi destruído no momento em que fomos escravizados, ou seja, quando o homem deixou de comer o seu

semelhante. Nos fazendo escravos, a catequese triunfou e, com ela, o cristianismo. Oswald de Andrade (1978, p. 97) ajuda-nos a compreender esse processo:

> O escravo só podia existir na condição miserável a que estava reduzido, com a esperança messiânica da outra vida. Daí o êxito do cristianismo no desenvolvimento proletário de Roma. Alimenta-se ele da depressão espiritual do trabalhador.

A voz de imposição do Cristianismo foi calada com a antropofagia. O homem primitivo tinha Guaraci, por que precisaria de Deus? Não o deus, como divindade suprema, mas como elemento do proletariado de Roma. Mais à frente, no *Manifesto*, é dito: "É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar a ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci".

Essa ideia de submissão advinda do processo catequético-jesuítico se alastrou para todos os campos da sociedade. Isso é perfeitamente depreendido pelo contexto de dominação que a igreja católica tinha nesse período, mesmo na crise com a Reforma Protestante. É contra essa submissão que a antropofagia vem se insurgindo, no intuito de descontruir o discurso do poder dominante que flagra nossa cultura como subdesenvolvida, menor, e, nesse contexto, nossa literatura. As prerrogativas do particular e do universal se diluem com a antropofagia, uma vez que podemos encontrar elementos de um no outro, isto é, o particular pode ser universal e este particular. Por isso, Haroldo de Campos afirma

que a antropofagia "é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal" (2010a, p. 234), devoração entendida como apropriação do passado, que "merece ser comido, devorado". O interesse nacional pela exaltação da cultura brasileira na forma primitiva está associado ao processo de metabolizar (comer o que é bom), contrapondo-se ao pensamento instaurado no início do século XIX, em cujo centro estava a noção de nacionalidade aplicada à Independência do Brasil. A cultura brasileira necessitava ser encarada como continuidade de uma tradição resgatada pela noção dada pelo primitivismo, diferente do que pensavam os europeus sobre o aspecto primitivo. Segundo eles, o primitivismo correspondia a uma dessacralização (BITARÃES NETTO, 2004). Para os adeptos do primitivismo, este representava um resgate da tradição e a arte deveria promulgar isso. O primitivismo ajudaria a explicar o que era nacional e o que era estrangeiro.

Atrelado à questão que se discute sobre a desconstrução do discurso do poder do colonizador, Gregório de Matos se mune para esse combate com sua sátira poética recheada com desregramentos, piadas, paródias, chistes. Exemplo disso, segue-se um poema:

AOS CAPITULARES DO REINO

A nossa Sé da Bahia,
com ser um mapa de festas,
é um presépio de bestas,
se não for estrebaria:
várias bestas cada dia
vemos, que o sino congrega,
Caveira mula galega,
o Deão burrinha parda,
Pereira besta de albarda,
tudo para a Sé se agrega (p. 195, v. 1).

Sempre ridicularizando o poder eclesiástico, Gregório de Matos, desta vez, ataca um deão, o superior de um grupo de cônegos, a quem a *persona poética* denomina "Caveira mula galega". O tom de escárnio para com os cônegos da Sé da Bahia provoca o riso antropofágico, desarticulando a dialética entre igreja, espaço do sagrado, e o povo, espaço profano. Os representantes da Igreja são chamados de bestas e, a igreja em si, de estrebaria. Numa atitude carnavalizante, GM destitui o poder estabelecido pela Igreja católica, quebra com o paradigma da seriedade medieval e abre espaço para o riso escandaloso do mundo barroco. A opressão a que estava submetida a sociedade colonial é amenizada com o tom jocoso da sátira gregoriana. O discurso antropofágico que "traumatiza a medula servil de uma cultura colonizada e oprimida estética e politicamente pela matriz europeia" (HELENA, 1981, p. 26) evoca as vozes da contraideologia, do contradiscurso instituído. A sátira parte do universal para o particular, isto é,

ridiculariza o cabido (os capitulares) para, em seguida, atingir um dos membros (o deão). E, na redobra do poema, ao atingir um dos membros, contamina-se todo o conjunto. Percurso barroco que penetra e descontrói o discurso do poder para instaurar o efeito que se quer com o riso carnavalizante.

Noutro poema de Gregório de Matos, da safra erótica, a gargalhada barroca também ecoa pelos labirintos da palavra, que destitui o campo do sagrado. O pré-texto do poema consiste na descrição do falo para uma freira:

A HUMAS FREYRAS QUE MANDARAM PERGUNTAR POR OCIOSIDADE AO POETA A DEFINIÇÃO DO PRIAPO E ELLE LHES MANDOU DEFINIDO E EXPLICADO NESTAS DÉCIMAS

Ei-lo vai desenfreado,
que quebrou na briga o freio,
todo vai de sangue cheio,
todo vai ensanguentado:
meteu-se na briga armado,
como quem nada receia,
foi dar um golpe na veia,
deu outro também em si,
bem merece estar assi,
quem se mete em casa alheia.

Inda que pareça nova,
Senhora, a comparação,
é semelhante ao Furão,
que entra sem temer a cova,
quer faça calma, quer chova,
nunca receia as estradas,
mas antes se estão tapadas,

para as poder penetrar,
começa de pelejar
como porco às focinhadas.

Este lampreão com talo,
que tudo come sem nojo,
tem pesos como relojo,
também serve de badalo:
tem freio como cavalo,
e como frade capelo,
é coisa engraçada vê-lo
ora curto, ora comprido,
anda de peles vestido,
curtidas já sem cabelo.

Quem seu preço não entende
não dará por ele nada,
é como cobra enroscada
que em aquecendo se estende:
é círio, quando se acende,
é relógio, que não mente,
é pepino de semente,
tem cano como funil,
é pau para tamboril,
bate os couros lindamente.

É grande mergulhador,
e jamais perdeu o nado,
antes quando mergulhado
sente então gosto maior:
traz cascavéis como Assor,
e como tal se mantém
de carne crua também,
estando sempre a comer,
ninguém lhe ouvirá dizer,

esta carne falta tem.
Se se agasta, quebra as trelas
como leão assanhado,
tendo um só olho, e vazado,
tudo acerta às palpadelas:
amassa tendo gamelas
doze vezes sem cansar,
e traz já para amassar
as costas tão bem dispostas,
que traz envolto nas costas
fermento de levedar.

Tanto tem de mais valia
quanto tem de teso, e relho,
é semelhante ao coelho,
que somente em cova cria:
quer de noite, quer de dia,
se tem pasto, sempre come,
o comer lhe acende a fome,
mas às vezes de cansado,
de prazer inteiriçado,
dentro em si se esconde, e some.

Está sempre soluçando
como triste solitário,
mas se avista seu contrário,
fica como o barco arfando:
quer fique duro, quer brando,
tem tal natureza, e casta,
que no instante em que se agasta,
(qual galgo, que a Lebre vê)
dá com tanta força, que,
os que tem presos, arrasta.

Tem uma contínua fome,
e sempre para comer
está pronto, e é de crer,
que em qualquer das horas come:
traz por geração seu nome,
que por fim hei de explicar,
e também posso afirmar,
que sendo tão esfaimado,
dá leite como um danado,
a quem o quer ordenhar.

É da condição de Ouriço,
que quando lhe tocam, se arma,
ergue-se em tocando alarma,
como cavalo castiço:
é mais longo, que roliço,
de condição mui travessa,
direi, porque não me esqueça,
que é criado nas cavernas,
e que somente entre as pernas
gosta de ter a cabeça.

É bem feito pelas costas,
que parece uma banana,
com que as mulheres engana
trazendo-as bem descompostas:
nem boas, nem más respostas
lhe ouviram dizer jamais,
porém causa efeitos tais,
que quem experimenta, os sabe,
quando na língua não cabe
a conta dos seus sinais.

É pincel, que cem mil vezes
mais que os outros pincéis val,
porque dura sempre a cal
com que caia, nove meses:
este faz haver Meneses,
Almadas, e Vasconcelos,
Rochas, Farias, e Teles,
Coelhos, Britos, Pereiras,
Sousas, e Castros, e Meiras,
Lancastros, Coutinhos, Melos.

Este, Senhora, a quem sigo,
de tão raras condições,
é caralho de culhões,
das mulheres muito amigo:
se o tomais na mão, vos digo,
que haveis de achá-lo sisudo;
mas sorumbático, e mudo,
sem que vos diga, o que quer,
vos haveis de oferecer
o seu serviço, contudo (p. 894-987, v. 2).

O século XVI reage contra a gargalhada desenfreada da Renascença. Não era possível rir, principalmente o riso obsceno e subversivo que estava presente nas festas populares e no carnaval. Mas foi em vão essa luta, "o riso não apenas não morreu como nem sequer recuou" (MINOIS, 2003, p. 365). O riso, no século XVII, passou a ser um instrumento de crítica social, política e religiosa, como o faz Gregório de Matos nesse poema que, ironicamente, vai descrevendo o órgão sexual masculino com alusões à virilidade

do homem, sob o pretexto de descrever Príapo[72]. A cada décima, a descrição do órgão vai se intensificando, para ao final, compor o quadro que o ilustra. As imagens que o poeta usa servem para provocar a gargalhada desenfreada do Barroco e o espanto das prioras que ouvem as rimas. O objeto descrito não precisa ser nomeado, exposto à linha superficial do verso, porque a metáfora dá conta de subscrevê-lo no interstício do significado. Percebemos que as escolhas cênicas se diferem em cada estrofe, onde se substitui o sentido denotativo pelo conotativo. Na primeira, narra-se uma briga na qual se meteu o objeto; na segunda, compara-o a um furão que vai se metendo na cova sem temer o que vai encontrar; já na terceira décima, a descrição é mais física do que cênica: "tem freio como cavalo/e como frade capelo", e por aí, adiante.

O poema segue esse ritmo oscilante, entre descrições diferentes: ora surge uma cena de cujo centro sai o falo, ora a descrição física do mesmo. E oscila através dos ambientes metafóricos que servem de espaço cênico para a descrição a que estão configurados os verbos: *brigar, entrar na cova, comer, mergulhar, orfar, enroscar-se, amassar, pintar*. É interessante destacar as comparações que o poema elege: o falo é "semelhante ao furão", "este lampreão com talo", "como cobra enroscada", "círio", "relógio", "pepino", "pau", "grande mergulhador", "como leão assanhado", "semelhante ao coelho", um "barco arfando", "da condição de ouriço", "parece uma banana", "pincel", "caralho

72 Deus grego da fertilidade, filho de Dionísio e Afrodite. É pintado como um homem com um grande falo ereto.

de culhões". Somente na última estrofe é que o objeto parece ser exposto: "caralho de culhões", mas ainda assim de forma metafórica.

Nesse sentido, o riso cáustico provocado pelo poema, com anuência da priora, vai desconcertar o poder instituído. O agente a serviço da igreja, a freira, é ridicularizado pela pena satírica antropofágica de GM, que, por meio de vocativos, na 2º e na última estrofe, a reverencia sarcasticamente por Senhora. É para ela que o quadro de Príapo é entregue, representando uma fertilidade a qual ela não tinha direito. Mas a poesia inverte essa posição.

Retomando a discussão sobre o *Manifesto Antropófago*, alguns anos depois do seu lançamento, Oswald retoma essa discussão, acrescentando mais interessantes dados para a compreensão da antropofagia no campo das artes no Brasil, em "A crise da filosofia messiânica", de 1950 e em "A marcha das utopias", de 1966. Com isso, as discussões sobre a questão antropofágica no Brasil tomam rumos críticos mais consistentes, que vão contribuir, além do mais, para resgatar, na literatura, o fenômeno do Barroco e com ele, Gregório de Matos. Haroldo de Campos (2010a) faz uma discussão primorosa sobre esse resgate em "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", publicado primeiramente em 1980, numa revista lisboeta. Um dos primeiros pontos do artigo dele trata do nacional e do universal, que já vimos discutindo em alguns momentos neste livro. Para o crítico, é preciso pensar na diferença para a produção de uma literatura universal/nacional, "o nacionalismo como movimento dialógico da diferença" (2010a, p. 237) e não na substancialidade sociológica proposta por

Antonio Candido na sua *Formação*. Quem consegue, segundo Haroldo de Campos, desconstruir a mentalidade historicista da formação da literatura brasileira pautada num sistema orgânico de produção-público é Afrânio Coutinho, que no mesmo ano de publicação da *Formação*, 1959, publica *Introdução à literatura no Brasil*. Se o primeiro põe o Barroco brasileiro na condição de mera manifestação literária, o segundo consegue resgatar o Barroco "que se integra naturalmente, como despontar auroral" (CAMPOS, 2010a, p. 238). Esta é uma discussão que já travamos no primeiro capítulo e, portanto, ressurge aqui apenas para ratificar a proposta haroldiana de história da literatura brasileira como resultado da teoria antropofágica oswaldiana. E, além disso, referendar a modernidade de um trabalho com a poética barroca de Gregório de Matos.

Ora, o Barroco é a diferença, é a paródia da colonização brasileira, revista pela poética gregoriana, que se encaixa perfeitamente no espaço da antropofagia. A proposta de Oswald de Andrade era (re)ver a tradição, provocando uma "contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso" (CAMPOS, 2010a, p. 237). O enfoque da vanguarda antropofágica andradina era a antitradição, que profanasse o cânone através da combinação de elementos dissonantes, como bem considera Ivo Barbieri (2011, p. 377): "o texto produzido de acordo com essa regra é lugar marcado pela passagem de múltiplos discursos e para os quais aponta, não como meta de celebração de encontros, mas como roteiros de mais desvios". Com esse pensamento, nos remetemos

aos poemas de Oswald de Andrade (*Pau-brasil)* a fim de observar o que essa poética representou para a literatura brasileira. Haroldo de Campos (2003, p. 27) a chama de "poética da radicalidade", de onde saiu "toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos [...]". Uma poesia contida e concisa, na qual deve o leitor inserir articulações, pois há uma sintaxe caótica, cujas peças são montadas como num quebra-cabeça. O poema "os selvagens" exemplifica o que estamos afirmando:

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo della
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados

(ANDRADE, 2003, p. 107)

A preocupação era com o que ia ser digerido, como ia ser devorado. Dentro dessa visão moderna de antropofagia, surge a ornitofagia[73], uma nova forma de devoração – gesto de comer

---

73 Esse termo aparece num texto publicado na *Revista de Antropofagia*, em agosto de 1928. Vale aqui vermos a referência:
ANTROPOFAGIA SÓ, NÃO. ORNITOFAGIA TAMBÉM.

A Antropofagia venceu.
Não há restaurante que se preze que não faça figurar em seu menu a saborosa carne humana.
O Matadouro da Academia de Letras está deserto.
Os acadêmicos foram quase todos devorados.

como limpeza, no sentido de comer só o que era bom. Por essa razão, promovendo um saneamento na história da literatura no Brasil, o gesto antropofágico resultaria numa nova genealogia do cânone:

> Tal prática promoveria também o saneamento da tradição literária nacional, já que, devorados os escritores presentes, caberia aos antropófagos corrigir o histórico da literatura brasileira. Com esse intuito, eles elegeriam os autores que sempre foram marginalizados para, assim, legitimar-se numa nova genealogia dos cânones (BITARÃES NETTO, 2004, p. 104).

Essa prática possibilitaria, por uma visão sincrônica, o diálogo entre autores de épocas e lugares diferentes. Passado e presente seriam contemporâneos. Visão acertada sobre o assunto tem Ângela Dias (1981, p. 26): "[...] uma historiografia que se quer literária, ao invés de alimentar-se na diacrônica sequência de obras poéticas através do tempo, deve forjar-se na substância

---

E, para não haver falta de comida, arrangemos um sucedâneo à carne humana
Que seja, por exemplo, a ornitofagia.
E a comida, que vinha pulando, virá voando.
Vamos comer esse sabiá que canta nas palmeiras...
Vamos comer as pombas do pombal...
Vamos comer Albatroz, Albatroz, águia do oceano...
E viva a ornitofagia.
Sabiá, pomba, juriti, albatroz e tudo mais, só para comida.
Para voar há o aeroplano...
E para rei do oceano, chega Lindenberg, até o dia
em que seja devorado também.

In: BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004. p. 103-104.

das relações possíveis entre estas mesmas obras". Nesse novo cânone, apenas como exemplo, poderíamos integrar Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Sousândrade, Pedro Kielkerry e Augusto dos Anjos, que, segundo Haroldo de Campos (1976, p. 16), "são poetas que teriam voz e vez em qualquer literatura e em qualquer literatura teriam um definido acréscimo a oferecer". Como um dos idealizadores da poesia concreta no Brasil, Campos vai acrescentando mais nomes a esse novo cânone e explica que não é um trabalho feito só na literatura brasileira, mas é uma revisão também feita por outros críticos no mundo, o que revela um ato altamente moderno e em consonância teórica. Isso põe o Brasil nesse cenário ilustrativo da crítica moderna. Ele afirma (1976, p. 19): "Dâmaso Alonso e García Lorca reveem Gôngora; T. S. Eliot reexamina os *metaphysical poets*; Pound recupera o 'Sordello' de Browning e traduz os provençais e Cavalcanti; Hoelderlin é redescoberto pelo círculo de Stefan George, e assim por diante". Esses e outros poetas fazem parte de uma tradição criativa da qual, no Brasil, Gregório de Matos é o patrono. Ele provoca no espaço da Colônia um antidiscurso, "geometrizando a proliferação barroca" (CAMPOS, 2010a, p. 245). Vale ressaltar que a teoria da poesia concreta atingiu o ápice da teoria antropofágica justamente pela proposição dessa revisão literária na formação da antitradição desconstrutora do cânone, reestabelecendo um novo código, código barroco ressignificado, recanibalizando a poética brasileira. Neste estudo, partiu-se de uma discussão sobre o Barroco para elucidar o caráter de ruptura

apregoado desde o *Manifesto* até aqui. A diferença, representando o nacional, é pensada como fundadora, longe de uma história linear, mecânica. O pensamento desses teóricos concretos era nos fazer remastigar, reescrever a história. Ainda sobre o pensamento haroldiano, ele nos revela o mesmo exercício de resgate e devoração presente nos teóricos da América Latina, pois

> Lezama criouliza Proust e intercomunica Mallarmé com Gôngora [...] Guimarães Rosa criva o sertão mineiro de veredas metafísicas: seu jagunço é um Fausto mefistofilológico, abismado nas tramas da linguagem qual um Heidegger caboclo... De Carpentier, Carlos Fuentes, Vargas Llosa se poderia dizer outro tanto: outras decocções, outros amálgamas, diversas e singulares conglutinações (CAMPOS, 2010a, p. 251-252).

A intercomunicação entre esses autores longinquamente separados pelas veredas do tempo é a essência da antropofagia, sobre a qual repousa a teoria da poesia concreta. Forma-se, assim, um verdadeiro legado de escritores que estão circulando entre o particular e o universal. Retomamos a visão sincrônica de Paul Valéry, quando ele fala de constelações de poeta iluminados pelo espírito da literatura; constelação que foi reacendida pela antropofagia, trazendo à modernidade o Barroco com Gregório de Matos. Sem ele não seria possível compreender o fenômeno que formou nossa identidade cultural. Nesse sentido, conclui Augusto de Campos (1978, p. 97):

> Sem a boca do inferno do nosso primeiro antropófago, esse baiano e estrangeiro que deglute e vomita o Barroco europeu e o retempera na mulatália e no sincretismo tropical, não há formação – por mais bem intencionada – que informe o que há de vivo por trás dessa coisa engraçada chamada literatura brasileira.

Dessa forma, Gregório de Matos, no dizer de Augusto de Campos, é quem retempera nosso gosto tropical pelo Barroco, servindo de ponte até a modernidade. Para Giulio Carlo Argan (2004, p. 7), foi "o Barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro".

Um movimento artístico que sofreu influência direta dos movimentos de vanguarda do início do século XX foi a Tropicália, que surgiu, mesmo sem intenção, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil participaram do *III Festival da música popular brasileira*, em 1967. Na ocasião, o primeiro lançava *Alegria, alegria* e o segundo, *Domingo no parque*. Na época, os músicos não eram porta-vozes de qualquer movimento, porém, a partir dali, surgiu uma nova maneira de compor música. O mesmo sentimento abatido nos modernistas dos anos 20 causou diferença na mentalidade de muitos artistas nos anos 1960. Além dos que citamos, temos Tom Zé, Torquato Neto, Gal Costa, Nara Leão, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Os Mutantes, e outros. O público consumidor de música sentiu naquelas duas canções uma mudança nos padrões vigentes; as letras e os arranjos tinham traços de vanguarda, influenciados diretamente por Oswald de Andrade. É o que afirma o próprio Caetano Veloso (1999, p. 155): "Eu que, a essa altura, conhecia

pouco de Mário e nada de Oswald, não poderia imaginar que este último seria o ponto de união entre todos os tropicalistas e seus mais antagônicos admiradores".

No livro *Verdade tropical*, lançado em 1997, Caetano Veloso narra, dentre muitas coisas, seu encontro com a teoria antropofágica de Oswald de Andrade e identifica a importância disso para a produção de uma música vanguardista, já depois da metade do século XX: "a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva" (1999, p. 247). Com isso, Caetano proclama mais uma vez a vontade de redimensionar, nesse caso, a música popular brasileira, procurando uma música que representasse ainda mais a cultura brasileira. Ele fala de *linha evolutiva*, como a ideia sincrônica de uma linha de tradição criativa, que nos passa a ideia de evolução orgânica.

Tão grande foi a influência do antropófago para o tropicalismo que não é demais ver a descrição de Caetano Veloso (1999, p. 257), mais ainda:

> Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse "antropófago indigesto", que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai.

Caetano demonstra bom conhecimento da teoria criada por Oswald de Andrade, o que se reflete na sua produção musical

durante os anos que se seguem. Aqueles jovens, sofrendo a repressão da ditadura, unem forças para criticar a tradição opressora, patriarcal, numa atitude extremamente moderna e tropical. Paul Valéry estava certo quando discorreu sobre a existência de um diálogo entre artistas iluminados, motivo pelo qual a antropofagia resgata deglutindo o passado, a tradição. Numa visão sincrônica, Lara Costa (2011, p. 80) afirma que "o tropicalismo retoma a antropofagia, que retoma o Renascimento, que retoma o Dionisismo". Isso indica que os intelectuais brasileiros que resgataram Gregório de Matos, atribuindo a ele um lugar de destaque na história da literatura brasileira, estavam seguindo a luz da estrela de Belém que indica sempre o lugar exato onde pode ser encontrado um iluminado. Assim, podemos construir uma ponte sincrônica: Gregório de Matos – Gôngora – Cervantes – Camões – Ovídio – Homero, todos numa linha de produção evolutiva.

Quando Caetano e Gil lançaram suas músicas naquele festival, conseguiram extrair daquele momento as raízes para o Tropicalismo. Em especial, a canção *Alegria, alegria* seria a marca da atividade dos tropicalistas, qual seja, fazer "uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos" (FAVARETTO, 2000, p. 21). Essa canção é um desabafo, um manifesto. E, quando foi cantada, a cena se assemelhou ao momento em que as poesias vanguardistas foram lidas em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. A música popular brasileira vivia momentos de insegurança, gerados pelo preconceito dos puristas, o que estava prejudicando a sua

marcha evolutiva. Segundo Augusto de Campos (1968, p. 131-132), o lançamento das duas canções representou uma "tomada de consciência sem máscara e sem medo, da realidade da jovem-guarda como manifestações de massa de âmbito internacional". Caetano e Gil queriam experimentar novos sons, novas letras; propuseram devorar o que havia de novo nos movimentos de massa; abdicaram dos pressupostos formais que utilizavam para compor; foram homens de vanguarda, mui semelhante atitude dos vanguardistas da Semana de Arte Moderna.

Da discografia de Caetano Veloso, dois discos[74] são importantes para este estudo. O primeiro deles foi lançado em 1967, onde está a canção *Alegria, alegria*, que deu origem ao pensamento tropicalista, e também a canção *Tropicália*, que abre o disco, e, na verdade, é uma homenagem a Oswald de Andrade. Para Campos (1968, p. 150), *Tropicália* é "a nossa primeira música Pau-Brasil". Para ilustrar, seguem as duas canções[75].

---

74 O primeiro álbum se chamava *Caetano Veloso*, de 1967; o segundo, chamava-se *Transa*, de 1972.

75 As canções na ordem em que aparecem foram retiradas do livro de Augusto de Campos, *Balanço da Bossa*, de 1968, à página 136-137 e 161-162, respectivamente.

ALEGRIA, ALEGRIA

caminhando contra o vento
sem lenço e sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou...
o sol se reparte em crimes
espaçonaves, guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou...

em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e brigitte bardot...

o sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia
eu vou...

por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores
vãos
eu vou

por que não? por que não?

ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço e sem documento,
eu vou...

eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou...

por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome, sem telefone
no coração do brasil...

ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou...

sem lenço, sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo, amor
eu vou...

por que não? por que não?

TROPICÁLIA

sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz
eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central do país

viva a bossa, sa, sa
viva a palhoça, ça, ça, ça, ça (bis)

o monumento é de papel crepom
e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde
mata
o luar do sertão
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga
estreita e torta
e no joelho uma criança
sorridente, feia e morta - estende
a mão

viva a mata, ta, ta
viva a mulata, ta, ta, ta, ta (bis)

no pátio interno há uma piscina
com água azul de amaralina
coqueiro, brisa e fala nordestina
e faróis
na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam
a tarde inteira entre os girassóis

viva maria, ia, ia
viva a bahia, ia, ia, ia, ia (bis)

no pulso esquerdo o bang-bang
em suas veias corre muito pouco
sangue
mas seu coração balança um
samba de tamborim
emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
senhoras e senhores ele põe os
olhos grandes
sobre mim

viva iracema, ma, ma
viva ipanema, ma, ma, ma, ma
(bis)

domingo é o fino-da-bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
Porém...
o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu
terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem (bis)

viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da
(bis)

O segundo disco chama-se *Transa*, lançado em 1972. A importância desse disco de Caetano consiste no fato de ele ter musicado um poema de Gregório de Matos, o que implica no ato antropofágico e na intercomunicação entre os artistas *iluminados*. "Triste Bahia" é um daqueles poemas que, a começar pelo primeiro conjunto de palavras, traz um novo olhar sobre a cidade, num campo de visão que se distancia mas também se aproxima. Ancorado na questão do comércio de açúcar na Bahia[76], o poema vai se desenrolando como um descenso que parte da riqueza para a pobreza, do elogio para o escárnio. Vê-se um Gregório de Matos indignado com o comércio exercido pelos portugueses em terras baianas; critica o mesmo exercício feito desde o descobrimento daquelas terras, a troca das riquezas brasileiras por migalhas:

> PONDO OS OLHOS PRIMEYRAMENTE NA SUA CIDADE CONHECE, QUE OS MERCADORES SÃO O PRYMEIRO MOVEL DA RUÍNA, EM QUE ARDE PELAS MERCADORIAS INUTEIS, E ENGANOSAS
>
> Triste Bahia! Oh quão dessemelhante
> Estás, e estou do nosso antigo estado!
> Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
> Rica te vejo eu já, tu a mim abundante.

---

76 Segundo Frédéric Mauro (apud BOSI, 1994, p. 98), "sobre o auge e a decadência da economia no Nordeste colonial, sabemos que a crise do preço do açúcar se agravou no meio do século, quando as plantações das Antilhas lograram concorrer vantajosamente com os mecanismos portugueses de comercialização".

A ti tocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado
Tanto negócio, e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sangaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote! (p. 333, v.1).

Herdeiro de engenhos de açúcar na Bahia, o poeta sentiu perfeitamente os dois estados dessa manufatura – a ascensão e a queda. O Brasil enriqueceu seu algoz nos primeiros séculos da colonização, via produção açucareira, enquanto a Colônia amargava a miséria. Antes, a Bahia prosperou, mas a *máquina mercante*, com sua visão mercenária, provocou uma crise intensa na vida do homem baiano. O poema conjuga esses dois momentos – passado e presente – com os quais conviveu *in loco* o Boca do Inferno. Seus olhos puseram pé na riqueza que aflorava da moagem da cana e na pobreza com as cinzas dos engenhos açucareiros: "Triste Bahia! Oh quão dessemelhante/ Estás e estou do nosso antigo estado!"

Nosso antigo estado revela o encontro entre o passado e o presente. As pessoas verbais *eu* e *tu* configuram a cena em que os dois sujeitos são partícipes do tom tão *dessemelhante*. Não há só um olhar de fora para dentro, observado diante da passividade,

há também um olhar da subjetividade, do envolvimento. *Eu* e *tu* estão envolvidos nos resultados desse mercado de opressão, um que observa o outro no espelhamento dos significados que a cena evidencia. O instante de aproximação é intenso e ao mesmo tempo os dois observam a máquina mercante diluir as riquezas daquela terra. Segundo Alfredo Bosi (1994, p. 96), a máquina mercante é "uma arguta metonímica do sistema inteiro, o mercantilismo". O *antigo estado* situacional a que se refere o poema também indica o estado de crise existencial pela qual passava o homem barroco da Colônia, por isso, a intensidade com que a *persona poética* descreve os fatos é extrema, quase perceptível aos olhos do leitor. Metonimicamente, o poema vai revelando como uma moeda de duas caras, os dois lados dessa crise, pessoal e socioeconômica. Crise esta que estabelece os rumos para a proliferação do mundo barroco.

No artigo em que Alfredo Bosi analisa a poesia de GM, intitulado "Do Antigo Estado à Máquina mercante", há um ponto de divergência entre o que pensa este teórico e o que, por exemplo, pensa Haroldo de Campos sobre o caráter carnavalizante da poética barroca de GM. Para Bosi, não existe carnavalização, como o termo foi trabalho por Mikhail Bakhtin, pois em GM não há a inversão de posições, o destronamento do alto, a queda do sublime, o escárnio do sagrado, "em Gregório de Matos, o discurso sério e o impropério chulo [...] não são o lado sério e o lado jocoso do mesmo fenômeno erótico" (BOSI, 1994, p. 109). Contra isso Haroldo de Campos, num artigo no qual disserta

sobre a recepção da poesia gregoriana, publicado na nova edição de *O sequestro* (2011), com o título "A questão gregoriana", se insurge magistralmente, argumentando que não se pode ignorar o aspecto cômico do mundo que foi desenvolvido secularmente na cultura popular, ancorado na historicidade do riso, uma vez que o próprio construtor da teoria da carnavalização, Mikhail Bakhtin, o estudou, entre tantos tempos e autores, em Francisco de Quevedo, autor barroco espanhol, influência direta de Gregório de Matos. Em suma, se Bakhtin atribui à obra de Quevedo aspectos da sua carnavalização e Gregório foi influenciado por ele, conclui-se que não é descabida a afirmação da crítica literária de Haroldo de que em GM há carnavalização. Inclusive, em alguns poemas já analisados neste livro, demonstrou-se perfeitamente os aspectos da carnavalização que Bosi rejeita. Ainda sob essa perspectiva, Haroldo de Campos diz que não foi especificamente a vanguarda que desenvolveu primeiro a carnavalização em GM: "a aplicação da 'carnavalização' bakhtiniana a Gregório de Matos, *pace* Hansen e Bosi, não é uma invenção dos críticos de vanguarda, ou, na sua esteira, dos neotrovadores tropicalistas" (CAMPOS, 2011, p. 123). Explicando melhor, Campos cita J. G. Merquior, Segismundo Spina, João da Cruz Costa e João Carlos Teixeira Gomes como predecessores na interpretação do aspecto carnavalizante na poesia gregoriana. Portanto, apoiando-se nesse interdiscurso haroldiano, o próximo capítulo procura demonstrar como se percebe em GM a carnavalização da linguagem.

Voltando a Caetano Veloso, em 1972, ele traz ao cenário cultural brasileiro, num gesto antropofágico, o Barroco de Gregório de Matos. O espaço do Tropicalismo, conforme já foi discutido, era propício para dar voz ao poeta seiscentista, configurando o sentimento de revolta diante do contexto situacional histórico, empenhado na revalorização da produção artística nacional, em especial. Prova disso, nos assegura Adriano Netto (2004, p. 41) quando afirma:

> Totemizado pela visão estética, filosófica e antropológica do início do século XX, o gesto antropofágico tornou-se, metaforicamente, um ritual indispensável para se questionar a produção artística, a prática religiosa, a identidade nacional, a política capitalista e a relação entre as culturas.

Foi, portanto, sob esse espírito antropofágico que Caetano Veloso releu a poesia de GM na canção *Triste Bahia*[77]:

77 Disponível em: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/423798/>. Acesso em: 23 set. 2012.

TRISTE BAHIA

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante…
Estás e estou do nosso antigo estado
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado
Rico te vejo eu, já tu a mim abundante
Triste Bahia, oh, quão dessemelhante
A ti tocou-te a máquina mercante
Quem tua larga barra tem entrado
A mim vem me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante

Triste, oh, quão dessemelhante, triste
Pastinha já foi à África
Pastinha já foi à África
Pra mostrar capoeira do Brasil
Eu já vivo tão cansado
De viver aqui na Terra

Minha mãe, eu vou pra lua
Eu mais a minha mulher
Vamos fazer um ranchinho
Tudo feito de sapê, minha mãe eu vou pra lua
E seja o que Deus quiser

Triste, oh, quão dessemelhante
ê, ô, galo canta
O galo cantou, camará
ê, cocorocô, ê cocorocô, camará
ê, vamo-nos embora, ê vamo-nos embora camará
ê, pelo mundo afora, ê pelo mundo afora camará
ê, triste Bahia, ê, triste Bahia, camará
Bandeira branca enfiada em pau forte…

Afoxé leî, leî, leô…
Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte…
O vapor da cachoeira não navega mais no mar…
Triste Recôncavo, oh, quão dessemelhante
Maria pé no mato é hora…
Arriba a saia e vamo-nos embora…
Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora…

Oh, virgem mãe puríssima…
Bandeira branca enfiada em pau forte…
Trago no peito a estrela do norte
Bandeira branca enfiada em pau forte…
Bandeira…

A canção retoma, do poema, as duas quadras, onde se evidencia, com mais nitidez, o percurso do olhar sobre a crise pela qual passou o poeta e a cidade. Revivida na voz do tropicalista, o poema resgata, em certa medida, a tensão existencial do período barroco que se reflete na modernidade. O compositor acrescenta ao poema-canção o desejo de ir-se, a partida da terra, do lar: “eu já vivo tão cansado/ De viver aqui na Terra”.

Passados quase trezentos anos e a mesma sensação angustiosa diante da velha Bahia é tão forte quanto. A todo momento, a vontade de deixar aquele lugar ainda mergulhado na miséria, não só social mas intelectual, progride no desenrolar da canção:

> ê, vamo-nos embora, ê vamo-nos embora camará
> ê, pelo mundo afora, ê pelo mundo afora camará
> ê, triste Bahia, ê, triste Bahia, camará
> Bandeira branca enfiada em pau forte…

A transtemporalidade a que Caetano Veloso faz jus, que se processa no embalo de Gregório de Matos novamente nas ruas baianas, nos garante a conjugação de um texto que retoma o poeta seiscentista. Significa dizer que GM é mais atual ainda e que seu conjunto poético retoma tempos e é retomado por eles, sincronicamente. Sendo assim, a antropofagia oswaldiana se concentra no exercício do pensamento, que promove essas releituras construtivas e arquitetantes do rol da cultura/literatura brasileira desenhando nossa identidade. Diante do mundo globalizado, pós-moderno, o homem antropófago se apropria da alteridade, confluindo na detecção dos pontos luminosos com

os quais manejamos, teoricamente, o processo de formação da identidade brasileira, da qual GM é o pioneiro.

Portanto, os ingredientes para o banquete barroco foram misturados, batidos, deglutidos e amalgamados numa única solução, segredados ao liquidificador, de onde partiram as confluências da antropofagia oswaldiana. E um dos exemplos da máxima antropofágica barroco-gregoriana é a carnavalização da linguagem, antes pincelada. No próximo capítulo, o espírito carnavalizante/barroco entra em cena.



Mascaramento alegórico: a festa do carnaval barroco

O carnaval é a
segunda vida do povo,
baseada no princípio do
riso. É a sua vida festiva.

Mikhail Bakhtin

A máscara se configura na possibilidade de *eu* ser o *outro,* transfigurado, metamorfoseado. Sem ela, o homem se veste completamente envergonhado. Com a máscara, se desnuda, sem temer a censura, sem resvalar-se na moral instituída pelo patriarcado. O carnaval é quem nos permite o desregramento, a ruptura. É a *vida festiva*, onde são reconstruídos os laços perdidos com a sisudez da vida cotidiana. A segunda vida é melhor, pois em ritmo de festas, a festa barroca, pode-se reconstruir as ruínas do tempo.

A proposta da instauração do matriarcado, defendida pelo *Manifesto Antropófago*, toma corpo com a carnavalização, que também significa a ruptura da instituição, do poder, a fim de que a festa tome espaço na vida do homem. Nesse sentido, o universo poético criado por Gregório de Matos remonta ao ambiente carnavalesco. A sátira, instrumento mais trabalhado pelo poeta,

abrange os elementos essenciais da carnavalização, uma vez que busca atacar e ridicularizar o poder. Mikhail Bakhtin, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2010) aponta detalhes sobre como se dá o processo de carnavalização da linguagem. Para isso, ele faz uma leitura histórica do carnaval, pois é desse festejo que saem os requisitos básicos do elemento carnavalesco. Embora Bakhtin analise um texto em prosa, no caso a obra de François de Rabelais, as considerações teóricas que ele apresenta se tornam universais, podendo ser aplicadas a outros gêneros literários, para nós, a poesia[78].

Festa é sinônimo de tradição, e as festas tradicionais estão sempre associadas ao riso, ao prazer, para romper com o mundo sisudo da Idade Média. Nessa perspectiva, surgem dois tipos de festas – a oficial e a popular. A primeira era organizada pela Igreja e pelo Estado; a segunda era do povo, da gente. A festa oficial propunha um olhar para o passado, para os atos de heroísmo realizados pelas instâncias do poder, a fim de sancionar mais ainda o regime em vigor, fortificá-lo. Havia também, nos seus aspectos, a ideia de perenidade das regras: hierarquia, valores, normas, tabus religiosos, políticos e morais vigentes. Tudo era sério, sem

---

78 No ensaio *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o formalismo russo (2003), Cristovão Tezza referencia nossa posição em trabalhar com o conceito de carnavalização na poesia de Gregório de Matos. Segundo ele, a prosa e a poesia admitem infinitas combinações, uma não pode ser pensada sem outra, como estruturas antagônicas, admitindo-se, portanto, a prosa poética e a prosificação da poesia. Para nós, o importante é a posição de que na visão bakhtiniana, seus conceitos sobre a carnavalização são facilmente aplicados ao estudo da poesia.

falhas. A festa oficial traía a verdadeira natureza da festa popular e desfigurava-se. Para se contrapor a esse tipo de festa, a festa popular olhava para o futuro, para o devir, para o crescimento, para a metamorfose, para o princípio da morte-renovação. A hierarquia, que antes consagrava a desigualdade, provocava um distanciamento entre povo e poder, agora desmorona, todos podem olhar para cima sem que haja alguém a lhe *cuspir* no rosto e, se o fizerem, isso adquire outra conotação. Dessa forma, Bakhtin (2010, p. 226) considera: "Durante a festa, o poder do mundo oficial – Igreja e Estado –, com suas regras e seu sistema de valoração, parece suspenso. O mundo tem o direito de sair da rotina costumeira".

A festa popular criou uma espécie de dualidade do mundo, porque nela o povo se despia de sua condição de vida e se revestia de uma roupagem nova, mesmo que só por alguns momentos. É dual também por instituir um ambiente diferente daquele vivido pelos pobres e ricos; no soar da festa popular sentia-se o rompimento entre os dois mundos: a casmurrice era detida, vindo à tona a alegria, a exuberância dos atos, entre outras coisas. Essa dualidade vem das etapas primitivas, quando as manifestações de festa eram tidas como oficiais, só depois houve a partição com a instituição de classes. No Brasil, com o Barroco, esse tipo de manifestação (a festa) também teve papel importante para a formação de nossa identidade cultural, como nos assevera Affonso Ávila (1993, p. 261):

> Colocando num mesmo palco atores de fala e máscara diversas, como o colono de origem portuguesa, o trabalhador negro e o remanescente indígena, ao lado do fortuito elemento estrangeiro, a festa colonial brasileira ultrapassou um espaço tradicional de discurso de poder, buscando concatenar em seu lugar um espaço de discurso de identidade cultural.

Dentre as festas populares, o carnaval é a mais significativa, porque abraçou as características de outras festas e se fez universal. Na Idade Média, havia vários folguedos que eram chamados de carnavais, cada um com características próprias que, em seguida foram desaparecendo e foi surgindo uma festa chamada carnaval, que nada mais é do que a mistura desses folguedos populares da Idade Média. Em tese, as características do carnaval são: libertação total entre as classes sociais; não existem fronteiras; representa a vida – renascimento e renovação – vida festiva; todos são iguais; havia o desmoronamento da hierarquia; festa do tempo, das alternâncias e renovações; havia um contato maior entre as pessoas; liberação temporária da verdade dominante – era a quebra da festa oficial. Na verdade, todas as festas que propunham fuga ao oficial eram carnavalescas.

Todas as características resumidas aqui sobre o carnaval vão de encontro às características da festa oficial, ou seja, o carnaval era o avesso da festa oficial por romper com os paradigmas instituídos pelo poder vigente. *Festa da libertação* porque todos eram livres para agir como quisessem e essas ações eram sempre associadas ao riso, era o lado cômico da vida posto às claras com a

presença dos bufões, dos bobos da corte, dos anões, dos gigantes, dos monstros, entre outras personagens que traziam a comicidade para a festa popular.

No carnaval, todos eram iguais, ricos e pobres se equilibravam num mesmo ambiente; ali as classes sociais se uniam, o que representa o encontro entre o real e o ideal. Na festa, o pobre era elevado a rei, enquanto o rei era destronado. Isso não acontecia como forma de destratar a autoridade do rei, mas tudo era feito como princípio cômico, para rir. O mundo medieval/eclesiástico por um momento descia à plebe, misturava-se ao povo para contestar a hierarquia, para haver, portanto, maior enlace entre as pessoas, pois todos se faziam iguais agora.

Um fato importante na festa popular, sobretudo no carnaval, era o uso da máscara. Todos eram iguais, mas era preciso viver um outro personagem que os fizesse sair do plano real para o ideal. As brincadeiras, as zombarias, tudo que era feito no carnaval tinha que estar por trás da máscara, não podiam ser os mesmos rostos; o mascaramento alegórico repõe o homem na condição do outro. Não fui eu que agi assim, mas o outro. O meu outro lado. A máscara protege o homem de ser acusado por seus atos falhos, ela cria uma espécie de isenção frente aos atos cômicos da festa. Em contraponto, Eugênio D'Ors ([1908?], p. 20) diz que as máscaras dizem a verdade: "no prazer do nu, a inocência busca-se em segredo. Sob a máscara, a sinceridade. São as máscaras que habitualmente *dizem a verdade*". Isso, no sentido de que elas permitem que o homem aja como sempre quis agir, sem precisar se preocupar com a censura da Idade Média.

No destronamento do rei, as leis estabelecidas eram as leis da liberdade, quase representação da renovação do poder monárquico.

> [...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações (BAKHTIN, 2010, p. 8-9).

O povo, durante a festa, saboreava uma espécie de utopia por criar um mundo totalmente diferente daquele que vivia. Por isso, surge a ideia de futuro atrelada ao desejo de renovação.

A festa popular, como afirma Bakhtin, era *totalmente independente da Igreja e do Estado*, porém era aceita pelas instâncias do poder, talvez porque as portas dos palácios, das igrejas e dos conventos fossem abertos nesse período e o *poder* se revestia de outra categoria, cujo propósito diferia do corrente na vida *normal* e se fazia sentir o prazer que aquela festa proporcionava. Mesmo no mundo ideal criado pela festa popular, havia um conteúdo essencial que exprimia aquilo que devia ser, isto é, o devir. O que se pensa hoje acerca de festa é que esta significa comemoração de algo, motivo pelo qual as pessoas dançam, riem, brincam para desopilar. Na Idade Média, o sentido da festa popular, além disso, não se tratava apenas de descanso, comemoração, mas tinha a ver com fins superiores; reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade, abundância. Tudo era um exagero na festa,

as comidas, os gestos, as roupas, as danças, os risos, tanto é que em alguns lugares o carnaval durava até três meses por ano. Mas normalmente era realizado nos últimos dias que antecediam a quaresma e terminava na terça-feira gorda (o *mardi gras*). Neste dia, o povo podia comer carne, matavam-se inúmeros animais para serem comidos na terça-feira do carnaval, denominada *terça-feira gorda* pela abundância das comidas, das carnes gordas. Quando analisa a obra de Rabelais, Bakhtin extrai algumas cenas que marcam o processo da abundância, que se liga muitas vezes ao grotesco, na utilização de termos de baixo calão. Sendo assim, ele nos reporta à cena do nascimento de Gargamelle:

> O traseiro caiu-lhe, a ela, à sobremesa, no dia três de fevereiro por ter comido uma grande quantidade de [...] tripas gordas de [...] bois engordados em coxos e prados [...]. Desses bois cevados haviam matado trezentos e sessenta e sete mil e quatorze, para serem salgados na terça-feira gorda, a fim de que na primavera tivessem carne em abundância, para, no início dos repastos, fazer a devida comemoração de salgados, para melhor gozar o vinho (BAKHTIN, 2010, p. 192).

A quantidade de bois matados é exagerada: 367.014 e a parturiente se farta com a abundância de carne, "ela comeu dezesseis moios, duas barricas e seis panelas" (BAKHTIN, 2010, p. 194). Até o comer era exagerado, era como se na vida real tudo fosse muito comedido, por isso na festa popular extravasava-se. Bakhtin (2010, p. 243, grifo do autor) ainda analisa as imagens do banquete em Rabelais e considera:

> No livro de Rabelais, as imagens de banquete, isto é, do comer, do beber, da ingestão, estão diretamente ligadas às formas da festa popular [...] Não se trata de forma alguma do beber e comer cotidianos, que fazem parte da existência de todos os dias de indivíduos isolados. Trata-se do *banquete* que se desenrola na *festa popular*, no limite da *boa mesa.* A poderosa tendência à *abundância* e à universalidade está presente em cada uma das imagens do beber e do comer que nos apresenta Rabelais, ela determina a forma de apresentação dessas imagens, o seu *hiperbolismo positivo,* o seu *tom triunfal e alegre*. Essa tendência à abundância e à universalidade é o fermento adicionado a todas as imagens de alimentação; graças a ele, elas crescem, incham até atingir o nível do supérfluo e do excessivo. [...] o banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular.

Nesse contexto, o poeta Gregório de Matos também descreve essa festa popular em solo brasileiro, do que se compreende que havia conexão entre os escritores com relação ao tom carnavalesco da linguagem:

DESCREVE A CONFUSÃO DO FESTEJO DO ENTRUDO[79].

Filhós, fatias, sonhos, mal-assadas,
Galinhas, porco, vaca, e mais carneiro,
Os perus em poder do Pasteleiro,
Esguichar, deitar pulhas, laranjadas.

Enfarinhar, pôr rabos, dar risadas,
Gastar para comer muito dinheiro,
Não ter mãos a medir o Taverneiro,
Com réstias de cebolas dar pancadas.

Das janelas com tanhos dar nas gentes,
A buzina tanger, quebrar panelas,
Querer um só dia comer tudo.

Não perdoar arroz, nem cuscuz quente,
Despejar pratos, e alimpar tigelas,
Estas as festas são do Santo Entrudo (p. 447, v. 1).

79 O Entrudo foi trazido pelos portugueses no século XVI, e consistia em brincadeiras de vários tipos e eram diferentes de acordo com o grupo social, no período correspondente ao carnaval. Havia o entrudo mais comedido, realizado nas casas senhoriais, entre os ricos da época. E o mais festivo, realizado nas ruas pelos escravos e pelo povo. Neste, o intuito era divertir-se, extravasando todas as angústias pelas quais passavam. Costumava-se jogar líquidos e restos de comidas nas pessoas, inclusive urina, sêmen, etc. Mas, de acordo com Antonio Risério (2004, p. 561), o entrudo foi proibido no século XIX. Ele explica: "Motivo: a Bahia, como o Brasil, precisa 'civilizar-se'. Por sua violência anárquica, o entrudo passou a ser visto, naquela época, como coisa de bárbaros".

Não é preciso consultar enciclopédias para compreender o que era o entrudo no Brasil, basta observar as minúcias com que o poeta vai inscrevendo a cena no poema. Na primeira estrofe, há uma abundância de comidas que seria contrastada pela abstinência durante a Quaresma, instaurando nisso o universo do Barroco, pois havia uma crise crônica na Colônia, havia muita fome, mas a festa fazia a inversão do tempo de crise. Comer e brincar revelavam um estado do *devir*, o momento da ruptura com o tempo da abstinência. Nas outras estrofes, a *persona poética* vai descrevendo essa relação de comer em abundância e brincar com essa comida, jogando nas pessoas. Para Mary Del Priore (2000, p. 107), "o comestível, a farinha, a cebola, a laranja viram brinquedo durante o entrudo, mas um brinquedo cuja significação simbólica é a vingança contra a abstinência obrigatória". Na festa, o espírito era de alegria, de liberdade, mesmo que mascarada. O verso "quero um só dia comer tudo" representa o espírito da festa barroca, onde se estabelecia o princípio da abundância, do exagero. Nesse sentido, o espírito carnavalizante dos folguedos medievais está presente no Brasil com a mesma carga semântica, ou seja, representa a ambivalência daquele mundo.

Bakhtin ainda considera que o homem medieval só se sentia homem de verdade na festa popular, quando ele se voltava a si mesmo e se sentia partícipe do mundo:

> Em primeiro lugar [...] o carnaval é a única festa que o povo se dá a si mesmo, o povo não recebe nada, não sente veneração por ninguém, ele se sente o senhor,

> e unicamente o senhor (não há convidados, nem espectadores, todos são senhores); em segundo lugar, a multidão é tudo menos melancólica: desde que o sinal da festa soa, todos, mesmo os mais graves, depõem sua gravidade (BAKHTIN, 2010, p. 217-218).

Um dado importante nesse discurso é o oposto de uma festa para outra. Na festa oficial, o povo é melancólico, não vê razão para festejar, porque todas as imagens dessa festa retomam o passado, ela serve apenas de homenagem aos mais poderosos, como já se disse. No entanto, na festa do carnaval, a melancolia desaparece, dando lugar ao regozijo pelo olhar que é dado ao futuro, ao de ser alguém, de ser gente.

Quando se fala em linguagem carnavalesca, é preciso, antes de tudo, entender o conceito do termo *carnavalesco*. Para isso, Bakhtin (2010, p. 189-190) nos explica:

> O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo *carnavalesco* numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos, representados pelo Carnaval nos séculos seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado.

A linguagem carnavalesca, portanto, diz respeito não somente às características do carnaval enquanto festa única, mas sim a todas as outras formas de festa popular que ocorreram durante a Idade Média e o Renascimento. Essa linguagem é permeada de exageros nas formas, de elementos que traduzem "a permutação do superior e do inferior hierárquicos", como destaca Bakhtin (2010, p. 70). Havia o rebaixamento das ordens hierárquicas; e com o mascaramento do homem, saem os caracteres de um ser totalmente avesso ao seu estado normal. Disso, percebe-se que havia mudanças consideradas no vocabulário e nos gestos em praça pública, saem a decência e a etiqueta, entra a linguagem carnavalesca que se constitui através das coisas ao avesso, ao contrário. O que comandava era o repúdio ao oficial; havia, como dissemos, permutações do alto e do baixo, da face e do traseiro, paródias, travestis, degradações e destronamentos bufões. A paródia carnavalesca, por sua vez, mesmo negando, ressuscita e renova ao mesmo tempo, utiliza-se de grosserias, palavras longas e complicadas, ou seja, revela-se naquilo que era proibido. Por isso, o carnaval é tido como a festa da libertação, em que as pessoas renegavam sua condição social para se inserir no mundo cômico e carnavalesco; no carnaval há um todo universal, pois o indivíduo se sente membro do grande corpo popular, tornando-se imortal, indestrutível.

Com a utilização dessa linguagem carnavalesca, paródica, surge o grotesco. As imagens da festa popular retratam uma vida imersa no conceito do material e do corporal, que se traduz na

fertilidade, no crescimento e na superabundância. Tudo isso voltado para o prisma da festa, do banquete, da alegria. Isto é, o grotesco adquire um caráter alegre/festivo dentro da festa popular. O grotesco medieval faz o mundo aproximar-se do homem, ele apresenta uma loucura festiva, por isso a máscara é essencial na festa. Somente mascarado é que o indivíduo pode romper as regras, rebaixar o seu senhor, dizer grosserias, fazer gestos obscenos; ele precisa vestir-se de sua outra vida, com a tendência de apresentar dois corpos em um.

> A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (BAKHTIN, 2010, p. 35).

O aspecto essencial na festa popular é a deformidade e, mesmo que o feio seja o elemento preponderante nos trajes e nas cenas da festa, não existe o medo. O carnaval rompe com o medo. Eugênio D'Ors ([1908?], p. 98) apresenta essa deformidade como caricatura: "o gosto pela caricatura, como efeito – do caráter – oposto ao culto da Beleza regular e canónica – uma vez mais, da Beleza! – é um dos sinais mais comprovativos de uma civilização barroca". Nesse contexto, a morte e a renovação estão

em constante diálogo no grotesco popular, que ao contrário do grotesco romântico, em que prevalece a morte, tem a luz como fonte, como sinônimo de alegria, festividade. A morte estava sempre ligada à ressurreição, ao renascimento, pois se um morria logo outro nascia, ou seja, notificava-se o ciclo natural da vida. Ao lado da velhice há a renovação, o velho e a criança partilham do processo de morte-renovação. Por isso, o carnaval é a festa do povo, do *tempo alegre*; tudo era motivo de riso, de gargalhadas, até os assuntos tristes e melancólicos como a morte, eram tratados como fenômeno de renascimento. Sendo assim, Bakhtin (2010, p. 239) conclui sobre o ambiente carnavalesco: "é isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida".

O deslocamento do significado

Após a apreensão do conceito sobre a carnavalização, é necessário discutir esse conceito via texto literário. Como foi dito anteriormente, o poeta Gregório de Matos, através de sua sátira, trabalha com esse conceito. Sendo assim, na poesia gregoriana podemos encontrar textos que evidenciam o uso de vocabulários e expressões que destronam os poderosos, como ocorre no caso de Antônio Luís da Câmara Coutinho[80]. Gregório satiriza as ações desse governador, pondo à mostra seus atos de crueldade contra

80 Foi governador e capitão-general do Brasil entre 1690 e 1694.

os menos favorecidos da Colônia; além disso, em muitos poemas, a sátira de Gregório de Matos contra o governador é feita com a inserção de Luis Ferreira de Noronha, capitão da guarda e amante do governador, o que comprova o poema a seguir:

AO MESMO ASSUMPTO[81]

MOTE

Quem sai a mijar de Beja
por fora da Vidigueira
dá c'o piçalho em Ferreira.

1. Senhora velha roupeira
pois todo Alentejo andou
não me dirá, quanto achou,
que vai de Beja a Ferreira:
porque outra velha embusteira,
com profia, e com inveja,
não quer que uma légua seja,
e por palmos de cará
diz, que só um palmo achará
quem sai a mijar de Beja.

2. Isto a velha quer, que seja,
e do seu querer colijo,
que vai a beber do mijo,
quem sai a mijar de Beja:
porém quem saber deseja
a conclusão verdadeira,

81 Esse poema faz parte de uma sequência de poemas que satirizam o governador Câmara Coutinho e seu Capitão da Guarda, Luis Ferreira de Noronha.

deste caminho, ou carreira,
pelos passos do pismão
quer saber, que passos vão
por fora da Vidigueira.

3. Porque parvoíce fora
não ver entre boca, e centro,
que uma cousa é mijar dentro
outra cousa é andar por fora:
e assim vós, minha Senhora
velha, que nesta carreira
já sois useira, e vezeira
desmenti da velha a inveja,
pois diz, que quem sai de Beja,
dá co piçalho em Ferreira (p 177-178, v. 1).

No poema, aparecem os elementos do realismo grotesco analisados por Bakhtin na obra de Rabelais. Os excrementos têm função importante nas cenas da festa popular. O ato de beber o *mijo* demonstra o processo da carnavalização. A poesia traz o baixo corporal como instrumento para a sátira, na desmoralização do poder. Além do mais, também há a presença de vocábulos obscenos como "pismão" e "piçalho", que significam "pênis". O poema traz também elementos geográficos de Portugal, como representantes do Governador e do Capitão.

Na festa popular era comum a utilização dos excrementos como símbolo também da morte e renovação. No caso do texto gregoriano, os excrementos são utilizados para satirizar o outro, porém admite a proposta da morte-renovação. O que nos interessa,

portanto, é a utilização desses elementos no corpo do texto como sinal do processo da carnavalização, o que pode ser mais nítido neste outro poema:

DEDICATORIA ESTRAVAGANTE QUE O POETA FAZ DESTAS OBRAS AO MESMO GOVERNADOR SATYRIZADO

Desta vez acabo a obra,
porque é este o quarto tomo
das ações de um Sodomita,
dos progressos de um fanchono.
Esta é a dedicatória,
e bem que preverto o modo,
a ordem preposterando
dos prólogos, os prológios.
Não vai esta na dianteira,
antes no traseiro a ponho,
por ser traseiro o Senhor,
a quem dedico os meus tomos.
A vós, meu Antônio Luís,
a vós, meu Nausau[82] ausônio,
assinalado do naso
pela natura do rosto:
A vós, merda dos fidalgos,
a vós, escória dos Godos,
Filho do Espírito Santo,
E Bisneto de um caboclo:
A vós, fanchono beato,
Sodomita com bioco,
e finíssimo rabi

82 Nausau faz referência à nasal, de nariz, como explica James Amado (1999, p. 179).

sem nascerdes cristão-novo:
A vós, cabra dos colchões,
que estoqueando-lhe os lombos,
sois fisgador de lombrigas
nas alagoas do olho:
A vós, vaca sempiterna
cozida, assada, e de molho,
Boi sempre, Galinha nunca
in secula seculorum:
A vós, ó perfumador
do vosso pagem cheiroso,
para vós algália sempre,
para vós sempre mondongo:
A vós, enforcador,
e por testemunhas tomo
os Irmãos da Santa Casa,
que lhes carregam os ossos:
Pois no dia de Finados,
quando desenterram mortos
também murmuram de vós
pela grã carga dos ombros:
A vós, ilustre Tucano,
mal direito, e bem giboso,
pernas de rolo de pau,
antes de o levar ao torno:
A vós: basta tanto vós,
porque este insensato Povo
vendo, que por vós vos trato,
cuidará, que sois meu moço:
A vós dedico, e consagro
os meus volumes, e tomos,
defendei-os, se quiserdes,
e se não, vai nisso pouco (p. 178-180, v. 1).

Em primeiro lugar, há o destronamento do governador, ou seja, ocorre a substituição do alto pelo baixo. Esse destronamento ocorre tendo em vista o par *traseiro/dianteiro*, cujo vocábulo *traseiro* aparece como principal. A *persona poética* rompe com as regras que rezam o curvar-se diante do senhor. É o senhor Barroco no seu discurso carnavalizante frente ao espaço americano. A América barroca constrói esse processo quando erige o ideal da antropofagia, o devorador e o devorado participando dessa amalgamação cultural. Lezama Lima (1988, p. 134) afirma que "el americano no recibe una tradición verbal, sino pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva puericia"[83]. Ou seja, o americano recebe o discurso europeu, mas com desconfiança, porque assim pode desvirtuá-lo, destruí-lo e reconstruí-lo. É o ideal da morte-renovação preconizado pela carnavalização. Gregório institui, com o destronamento do governador, a quebra da razão, de quem o Barroco é contrário, a atitude barroca deseja humilhar a razão. Quer sempre o diferente, pois o Barroco rompe com o oficial, assim como a festa popular rompia com a festa oficial. Daí D'Ors ([1908?], p. 89) afirmar que o carnaval é barroco, ou seja, toda aquela festa com seus destronamentos, suas comilanças e mascaramentos constitui os alicerces do Barroco, "aquele capricho barroco que chamaríamos por Carnaval". O esfacelamento do corpo dos chicaneiros na obra de Rabelais bem retrata o Barroco, o estilo fractal, da ruína,

83 "O americano não recebe uma tradição verbal, mas a ativa, com desconfiança, com encantamento, com atrativa puerícia" (LEZAMA LIMA, 1988, p. 134).

do caos. Esse esfacelamento também representa os pedaços do homem devorado no ato antropofágico realizado pelo homem barroco-americano.

Nesse pressuposto, Gregório "é denunciador e se nutre de uma tragicidade interna, de uma tensão paradoxal em que a bipolaridade (dominante/dominado) se vê todo o tempo questionada" (HELENA, 1983, p. 29). No discurso poético, discurso antropofágico, o poeta confere a desoficialização do discurso do poder; segue-se um estatuto contralinear, pautado na ruptura da palavra da história.

Ainda sobre o texto de Gregório em análise, percebe-se a dualidade do sagrado e do profano. Estas duas instâncias caminham juntas, num movimento de atração e repulsa. Muitas vezes é o profano quem lidera a cena. Nesse caso, a *persona poética* utiliza palavras do culto sagrado como paródia do contexto obsceno.

> A vós, merda dos fidalgos,
> a vós, escória dos Godos,
> Filho do Espírito Santo,
> E Bisneto de um caboclo.

O que se tem aqui é a junção do santo *Filho do Espírito Santo*, com o terrenal *Bisneto de um caboclo*. Duas situações extremamente diferentes, em cuja realidade estão imbricadas as figuras do Cristo e do homem crioulo. Gregório elucida o processo de crioulagem ocorrido na América barroca. E, além disso, comprova a carnavalização barroca, que se utiliza, muitas vezes, da reunião de

opostos, do não possível. Ela desestrutura corajosamente a falação do branco doutor, criado no saber de Coimbra.

Noutro momento, há também a utilização de palavras do culto sagrado a fim de elevar o profano. O poeta traz a expressão *in secula seculorum*, que significa *por todos os séculos, para sempre,* pois deseja ridicularizar o poder. Nessa perspectiva, Lúcia Helena (1981, p. 37) assevera que "nos textos de Gregório está presente o estilo da linguagem carnavalesca da praça pública, marcada por uma permutação constante dos semas alto x baixo". Esse choque entre os dois mundos é a chama do carnaval que quer renovar o mundo, que quer implantar a festividade. Isso Gregório o faz, pois investe no riso carnavalizante, na gargalhada antropofágica. Por meio do riso, é instaurada uma espécie de insatisfação com o mundo real, que o carnaval mascara em utopia. Dessa forma, "sua poesia dessacraliza a aura de uma arte que sempre evoca "algo longínquo", tal como os valores do belo, do autêntico, do único" (HELENA, 1983, p. 44). Haroldo de Campos (1992, p. 243) argumenta sobre esse instante em que o Barroco instaura o diferente, o incalculável, o impensado:

> Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo. É uma antitradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviesa por suas fissuras.

Ainda em sátira ao mesmo governador, Gregório nos apresenta:

1 – No *beco do cagalhão*
no de *espera-me rapaz,*
no de *cata que farás*
e em *quebra-cus* o acharam,
que tirando ao *come-em-vão*
que era esperador de cus,
lhe arrebatou o arcabuz
no *beco de lava-rabos,*
onde lhe cantam diabos
três ofícios de catruz.

2 – Tomem pois exemplo aqui
o Tucano e o Ferreira,
pois lhes diz esta caveira,
aprended, flores, de mi:
mais aqui, ou mais ali
sempre os demônios são artos
sempre bichos, e lagartos,
e dar-lhe-ão sobre beijus,
a comer sempre cuscuz,
a ver se se dão por fartos (p. 176, v. 1).

A princípio, o poema nos causa um certo tipo de estranhamento, tendo em vista seu vocabulário permeado por expressões do baixo corporal, que chegam a ser grotescos. A *persona poética* com o mesmo intento de denegrir a figura do governador da colônia – sinônimo no processo metonímico do Outro –, traz o chulo/baixo para descrevê-lo. Nessa exaltação surge também o riso. Os poemas gregorianos eram recitados em

praça pública para todo o povo. Por isso, esse texto, ao ter sido lido, provocou risos, galhofas, mas também provocou o senso crítico da sociedade colonial. Hoje, o texto apresenta aquele mesmo riso, mais pela construção do poema, pela linguagem utilizada, pelas escolhas lexicais do que pela crítica a um homem comum, real. Esse rebaixamento diz respeito à transferência ao plano material e corporal, da terra e do corpo, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Bakhtin (2010, p. 19) considera que "o baixo é sempre o começo. Esse é um riso ambivalente, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem". Gregório, dessa forma, ressignifica o código instaurado e cria um novo como forma de denúncia, deslocando o significado. E, para criar esse código novo, foi necessária a devoração do código alheio, aquele que se quis ressignificar.

Beco do cagalhão, quebra-cus e beco de lava-rabos são expressões que, no corpo mesmo do texto, já estão destacadas, o que mostra um olhar mais atento sobre elas, já que carregam um amplo significado para a compreensão do poema. São essas expressões que dão ênfase ao processo da carnavalização, onde "os papéis aparecem invertidos: o mais rico não dá, rouba; o mais limpo é também o mais sujo; o velhaco parece o mais honesto, enquanto o patife se enobrece" (HELENA, 1983, p. 30). O Barroco é o estilo do grotesco, do jogo de opostos, do esfacelamento, do transe entre futuro e passado, entre o presente e as duas outras instâncias temporais. E o carnaval cria essa atmosfera barroca

por meio de textos como esse de Gregório, em cuja base está a oscilação entre o alto e o baixo, entre o sagrado e o profano.

Um único verso desse poema aponta outra forma em que se apresenta a carnavalização: *aprended, flores, de mi*. Percebe-se, então, que a língua mudou do português para o espanhol. Ou mais, as duas línguas se misturam e essa mistura cria também a carnavalização. Isto significa uma nova leitura do Barroco. Mais uma vez o discurso do poder é rompido. Portugal e Espanha, que sempre lutaram pela dominação do solo brasileiro, fizeram com que suas respectivas línguas, português e espanhol, fizessem parte do processo de formação da nossa identidade, o que significou a união dos dois mundos. Nisso, houve o encontro de culturas, houve a miscigenação das formas, das cores, das celebrações ritualísticas, tudo se fez diferente, já disseram Oswald e Haroldo. Nada era igual. Foi essa junção que trouxe "a transenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo" (CAMPOS, 1992, p. 251). No entanto, a união só existe no texto poético, uma vez que a realidade se apresentava como uma disputa de poderes entre os dois países, o que tornava o ambiente sócio-histórico-cultural desequilibrado, por isso a existência da crise e da instabilidade.

A nova linguagem é dialógica e polifônica porque traz a sequência de termos, de expressões, de sentimentos de dois mundos diferentes e a poesia gregoriana trabalha com essa dialogia. Segundo Helena (1983, p. 30-31),

> o discurso antropofágico é dialógico e apreende o mundo como uma posição interpretativa, sempre focalizando não mais uma única verdade, mas uma multiplicidade de contradições, um jogo de máscaras que se afirmam e desmentem.

Esse poema, com a inserção de um verso em espanhol, estabelece um diálogo com dois ambientes distintos, provocando uma amalgamação cultural. O caráter polifônico nos poemas de GM está presente justamente nesse hibridismo, nessa mistura das duas línguas. A esse respeito, acrescenta Severo Sarduy (1979, p. 69):

> Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o Barroco se apresentaria, portanto, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica.

O exercício poético de GM se traduz nessa descrição do Barroco feita por Severo Sarduy, principalmente no que concerne ao caráter dinâmico de seus textos, permeado por volutas na linguagem, nos temas e nas formas. Uma verdadeira festa poética, em cujo centro está a palavra, o verbo, sendo exposto numa encenação alegórica.

O fogo de Sodoma gregoriano

Esta é uma oração "criativa, terrível, devoradora, burlesca" feita em forma de sátira ao mesmo governador da Bahia, Antônio Luís da Câmara Coutinho. Mas, agora, a sátira é feita utilizando o elemento sagrado, que é ridicularizado junto com o objeto-alvo. É uma oração ao avesso, subvertida. Segundo Mary Del Priore (2000, p. 99), a Igreja permitia o convívio entre o sagrado e o profano, e no seu espaço, as pessoas podiam tanto socializar seus desejos e anseios como denunciar em voz alta as atrocidades cometidas pelas autoridades: "Tradicionalmente lugar de autoridade, a igreja em dias de festa tornava-se, paradoxalmente, lugar de desacato à autoridade". Por extensão, essa permissão valeria para os próprios cônegos. No poema que segue, GM rebaixa, mais uma vez, a autoridade do governador, dando evidência ao processo de carnavalização:

> Sal, cal, e alho
> caiam no teu maldito caralho. Amém.
> O fogo de Sodoma e de Gomorra
> em cinza te reduzam essa porra. Amém.
> Tudo em fogo arda,
> Tu, e Teus filhos, e o Capitão da Guarda (p. 178, v. 1).

A *Bíblia*, que inspirou e inspira os grandes artistas barrocos, no seu primeiro livro, o Gênesis, narra o episódio em que Deus destrói as cidades Sodoma e Gomorra porque ali havia muito pecado: "Então, fez o Senhor chover enxofre e fogo, da parte do

Senhor, sobre Sodoma e Gomorra" (Gen. 19:24). Com fogo e enxofre, Gregório de Matos vai desvirtuando o dogma católico, numa espécie de subversão da sua ritualística. Percebe-se que nesse poema convivem, em meio a esse fogo, duas forças antagônicas, o santo e o profano, par antitético tipicamente representativo do Barroco. Essa dialética paradoxal promove, portanto, um deslocamento das regras. Regras, nesse caso, da liturgia católica. O *amém* representa a aceitação daquilo que se ouve, normalmente voltado para o alto. Porém, na voz gregoriana, o *amém* está dirigido ao baixo, paradoxalmente. Através de vocábulos do baixo corporal, como *caralho* e *porra*, Gregório ridiculariza o sagrado, o santo. Ele inverte a ordem natural das coisas, pondo "fogo" nos ostensórios onde está presente o corpo de Cristo. Um homem que viveu entre as paredes sagradas dos templos católicos, que foi educado no ambiente austero da Ordem do Santo Inácio de Loyola, descontrói esse ambiente sacrossanto. Vale salientar, nessa perspectiva, que o poeta baiano se recusou a vestir batina quando não estava exercendo seu cargo eclesiástico (tesoureiro-mor) fora dos muros da igreja, e por isso foi destituído do cargo. GM é a própria representação do desregramento, da ruptura. Sua vida religiosa foi um contraste com a vida mundana, que ele preferia. Sendo conhecedor dos dois mundos, ele consegue transitar facilmente entre um e outro.

Para ler a obra poética de Gregório de Matos é preciso ter o texto bíblico ao lado e, principalmente, conhecer a liturgia católica, porque a maioria dos versos gregorianos está permeada pelas

vozes bíblicas, numa verdadeira polifonia barroca. Neste poema, por exemplo, há um tom evocativo de submissão do pecador ante o salvador:

BUSCANDO A CRISTO

A vós correndo vou, braços sagrados,
Nessa cruz sacrossanta descobertos,
Que, para receber-me, estais abertos,
E, por não castigar-me, estais cravados.

A vós, divinos olhos, eclipsados
De tanto sangue e lágrimas cobertos,
Pois, para perdoar-me, estais despertos,
E, por não condenar-me, estais fechados.

A vós, pregados pés, por não deixar-me,
A vós, sangue vertido, para ungir-me,
A vós, cabeça baixa, p'ra chamar-me.

A vós, lado patente, quero unir-me,
A vós, cravos preciosos, quero atar-me,
Para ficar unido, atado e firme.[84]

O tom evocativo no poema é criado através do "a vós". Clemente, o desejo é de devoção, devoção da palavra, da linguagem. A *persona poética* vai despindo o corpo de Cristo louvando cada parte, pés, braços, fronte, dorso e olhos. Numa sensualidade linguística, sensualidade da palavra, o poeta baiano alça voz ao

84 Esse poema está presente na antologia de Miguel Wisnick, à página 316, e na de Sérgio Buarque de Holanda, à página 56, mas não na antologia de James Amado.

alto em um brado de desejo, ele quer “possuir” aquele corpo que sangra e chora. O referente da liturgia da comunhão se expressa perfeitamente nesse poema, pois o fiel, através do ato eucarístico, se absorve do corpo “santo” para tornar-se santo também. Aquilo que é comido revelará sua purificação, livrando-o da agonia do fogo de Sodoma.

Um dos recursos da carnavalização gregoriana é a paródia, tão comumente apreciada pelos poetas barrocos. A paródia é um “exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 2007, p. 7), ou seja, é um jogo barroco, que desestrutura o texto parodiado, colocando-o num outro lugar, um lugar de subversão, com outro sentido. Não se trata de um mero *pastiche*, como pensam alguns, não basta juntar pedaços, é preciso ressignificar as partes, dando-lhes um tom diferente, carnavalizante, por vezes. A paródia inaugura um novo paradigma. O exemplo que segue é uma paródia da história bíblica de Sansão:

> OFFENDIDO SEBASTIÃO DA ROCHA PITTA POR CAUSA DE HUNS CIUMES À QUIS CASTIGAR: AO QUE ACODIO A MAY, E LHE FEZ AS DESCOMPOSTURAS SEGUINTES.
>
> 1. Um Sansão de caramelo
> quis a Dalila ofender,
> ela pelo enfraquecer
> lançou-lhe mão do cabelo:
> ele vendo-se sem pêlo
> franqueou a retirada;
> de um pulo tomou a escada,

e por ser Sansão às tortas,
em vez de levar as portas
levou muita bofetada.

2. O Filisteu, que lhas deu,
(segundo ele significa)
a Mãe era de Betica
mulher como um filisteu:
a bofetões o cozeu,
e o pôs como um sal moído;
mas ele está agradecido
sair com olhos na cara,
que ela diz, lhos não tirara,
por já lhos haver comido.

3. Posto o meu Sansão na rua,
por firmar-me na estacada
tomou de um burro a queixada,
outros dizem, que era sua:
com ela o inimigo acua,
mas não fez dano, nem mal,
porque afirma cada qual
entre alvoroço, e sussurro,
quem livrou dos pés do burro,
mal morrerá do queixal.

4. Enfim foi preso o Sansão
pela mão da filistéia,
não nos bofes da cadeia,
nas tripas de um torreão:
ali o cabelo lhe dão,
que perdeu na suja guerra;
jura Sansão, brama, e berra,
que se torna a ver Betica,
e as colunas se lhe aplica,
que há de lançá-la por terra (p. 734-735, v. 2).

Contada talvez pelo profeta Samuel, a história de Sansão e Dalila compõe uma das muitas cenas do livro Juízes da Bíblia Sagrada. Sansão guardava seu segredo nos cabelos, de onde provinha toda sua força, mas enganado por Dalila, como a serpente enganou a Eva e consequentemente a Adão, Sansão perde seus cabelos e com eles suas forças (dignidade e honradez). Servindo de pré-texto para o poema, essa história se dilui nas quatro estrofes, num processo de intertextualidade. A paródia instaura uma nova maneira de ler o que é convencional. Os personagens da história bíblica substituem, metalinguisticamente, os da história real. Betica, uma das amantes de Gregório de Matos, é Dalila, a traidora, a quem Sansão não deseja mais ver, caso a veja: "as colunas se lhe aplica/que há de lançá-la por terra". As colunas da história bíblica foram derrubadas para matar os filisteus. No poema, matarão Betica.

Neste diálogo intertextual, o poema vai subvertendo o texto bíblico, impondo-lhe a substituição pela história profana, carnavalizando-a através da superposição do profano em relação ao sagrado, invertendo as posições comuns da história bíblica.

Ainda sobre a paródia, este outro poema estabelece um diálogo com a oração Salve-Rainha:

Salve-Rainha

Salve, Celeste Pombinha,
Salve, divina Beleza,
Salve, dos Anjos Princesa,
e dos céus, Salve Rainha.

Sois graça, luz, e concórdia
entre os maiores horrores,
sois guia de pecadores,
Madre de Misericórdia

Sois divina Formosura,
sois entre as sombras da morte
o mais favorável Norte,
e sois da vida Doçura

Sois a mais peregrina Ave,
pois minha fé vos alcança
sois por ditosa esperança
Esperança nossa Salve

Vosso favor invocamos
como remédio mais raro,
não nos falte vosso amparo,
e vede, que a vós bradamos

Os da pátria desterrados
viver na pátria desejam;
quereis vós, que dela sejam
deste mundo os degredados?

De Jesus tanto agrado leva
de com os homens viver,
nós somos, bem podeis ver,
os mesmos Filhos de Eva.

Humildes vos invocamos
com rogos enternecidos,
e desse amparo rendidos,
Senhora, a vós suspiramos.

Se Deus nos perdoa, quando
a nossa culpa é chorada,
estamos por ser perdoada
aqui gemendo, e chorando.

Mas vós, por quem mais se vale,
Lírio do vale, chorais,
e o vosso pranto val mais
neste de Lágrimas vale

Já que tão piedosa sois
não tardeis com vosso rogo,
alcançai o perdão logo,
apressai-vos eia pois.

Porque desde agora possa
triunfar qualquer de nós
de inimigo tão atroz
pedi advogada nossa

E enquanto nestes abrolhos
do mundo postos estamos,
de nós, que o caminho erramos
não tireis os vossos olhos

Sejam sempre piedosos
para nos favorecer,
e para nos socorrer
sejam misericordiosos.

Favorecer-nos quereis,
de vossos olhos co'a guia,
gloriosa Virgem Maria,
sempre eles a nós volvei.

Livrai-nos de todo o erro,
para que assim consigamos
graça, enquanto aqui andamos,
e depois deste desterro

Pois vosso Filho é a luz,
e alumiar-nos quereis,
para que esta luz mostreis
nos amostrai a Jesus.

E se como raio bruto
o fruto vemos vedado,
noutro Paraíso dado
veremos o bento Fruto.

Em nossos corações entre
seu amor, pois é razão,
seja meu de coração,
o que foi do vosso ventre.

De Jericó melhor Rosa,
puro, e cândido Jasmim,
quereis vós, que seja assim
ó clemente, ó piedosa.

Tenhamos esta alegria,
esta doçura tenhamos,
pois que tanta em vós achamos,
ó doce Virgem Maria

Pois quem mais pode, sois vós,
chegando a Deus a pedir,
para melhor vos ouvir,
pedi, e rogai por nós.

Que então os favores seus
muito melhor seguramos,
pois que neles empenhamos
a Santa Madre de Deus.

Fazei-nos sempre benignos
entre deste mundo os sustos,
para que sejamos justos,
para que sejamos dignos.

E se nos concedeis isto,
que vos pede o nosso rogo,
mui dignos nos fareis logo
ser das promessas de Cristo

Seja pois, divina luz,
melhor Estrela, assim seja,
para que por nós se veja
Vosso amparo. Amém Jesus
(p. 63-66, v.1).

Observe-se como Gregório de Matos, num ato metalinguístico, traz para o poema a liturgia católica. São vinte e seis quadras nas quais a *persona poética* dialoga com a Virgem, em tom encomiástico, pedindo sua interseção junto a Deus, a favor do Homem. A oração católica aparece sempre ao fim de cada quadra, em itálico, como destaque do jogo intertextual. Gregório reconstrói a cena de adoração do fiel para com a Santa. Por razões estilísticas, na décima quadra, há uma inversão da sintaxe da oração católica: "vale de lágrimas" passou a "de Lágrimas vale". Na décima sétima, o texto católico pede para que a Rainha misericordiosa mostre Jesus a seus servos. No entanto, o poema gregoriano traz o pedido de que os servos sejam mostrados a Jesus: "nos amostrai a Jesus". O poema é a celebração da palavra, poesia litúrgica de celebração da palavra. Veja-se a oração católica:

> Salve, Rainha,
> mãe de misericórdia,
> vida, doçura, esperança nossa, Salve!
> A vós bradamos
> os degredados filhos de Eva,
> a vós suspiramos,
> gemendo e chorando neste vale de lágrimas.
> Eia, pois, advogada nossa,
> esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei,
> e depois deste desterro mostrai-nos Jesus,
> bendito fruto de vosso ventre,
> ó clemente, ó piedosa, ó doce sempre Virgem Maria.
> – *Rogai por nós, Santa Mãe de Deus!*
> – Para que sejamos dignos das promessas de Cristo![85]

O homem barroco vive em meio a uma crise espiritual, tendo em vista todo o contexto da Reforma e Contrarreforma. Onde está Deus? A salvação ou o inferno? O tema barroco da oscilação espírito/matéria está presente na obra poética gregoriana e alguns de seus biógrafos defendem que, no fim de sua vida, com a morte iminente, o poeta passou a viver em um estado de crise mística, carregando uma consciência de opostos que o acompanhou a vida inteira, fruto de sua formação religiosa contrarreformista (prazeres *versus* salvação). Ora, o desejo de salvação está relacionado ao perigo de pecar e ao de se evitar o pecado. Mas este é um tema permanente nas Escrituras Sagradas. Podemos então questionar: Gregório tem desejo (ou dúvida) da salvação? Há um poema que pode exemplificar essa inquietação de GM frente à salvação. Trata-

85 MACCARI, Natália (Org.). *Diálogo com Deus*. 12. ed. São Paulo: Paulinas, 2009. p. 7.

se de um poema que descreve o diálogo entre a *persona poética* e o Santíssimo Sacramento, no momento da comunhão:

AO SANCTISSIMO SACRAMENTO ESTANDO PARA COMUNGAR

Tremendo chego, meu Deus,
Ante vossa divindade,
que a fé é muito animosa,
mas a culpa mui cobarde.
À vossa mesa divina
como poderei chegar-me,
se é triaga da virtude,
e veneno da maldade?
Como comerei de um pão,
que me dais, porque me salve?
um pão, que a todos dá vida,
e a mim temo, que me mate.
Como não hei de ter medo
de um pão, que é tão formidável
vendo, que estais todo em tudo,
e estais todo em qualquer parte?
Quanto a que o sangue vos beba,
isso não, e perdoai-me:
como quem tanto vos ama,
há de beber-vos o sangue?
Beber o sangue do amigo
é sinal de inimizade;
pois como quereis, que o beba,
para confirmarmos pazes?
Senhor, eu não vos entendo,
vossos preceitos são graves,
vossos juízos são fundos
vossa ideia inescrutável.
Eu confuso neste caso

entre tais perplexidades
de salvar-me, ou de perder-me
só sei, que importa salvar-me.
Oh se me déreis tal graça,
que tenho culpas a mares,
me virá salvar na tábua
de auxílios tão eficazes!
E pois já à mesa cheguei,
onde é força alimentar-me
deste manjar, de que os Anjos
fazem seus próprios manjares:
Os Anjos, meu Deus, vos louvem,
que os vossos arcanos sabem,
e os Santos todos da glória,
que, o que vos devem, vos paguem.
Louve-vos minha rudeza,
por mais que sois inefável,
porque se os brutos vos louvam,
será a rudeza bastante.
Todos os brutos vos louvam,
troncos, penhas, montes, vales,
e pois vos louva o sensível,
louve-vos o vegetável (p. 70-71, v. 1).

A Eucaristia é um dos sacramentos mais importantes da Igreja Católica, pois representa a união entre o santo (Jesus) e o profano (homem). No ato eucarístico, dois corpos são um, numa união tipicamente antropofágica, conjugada no ato de comer o outro. A fome por salvação que invade o homem barroco faz surgir um ambiente de constante dúvida. No poema, o fiel, representado pela *persona poética,* já chega diante do altar sagrado em estado de temor: “tremendo chego, meu Deus”, como num ato

de contrição, remindo-se dos pecados. Mas não tão arrependido, o fiel questiona aquele momento sagrado:

> À vossa mesa divina
> como poderei chegar-me,
> sé é triaga da virtude,
> e veneno da maldade?

O altar é sinônimo, ao mesmo tempo, de virtude e de maldade, revelando assim o paradoxo barroco presente na poética gregoriana. O espaço sagrado do altar é carnavalizado pelas conotações profanas a ele atribuídas pelo texto poético, beber o sangue do amigo não é sinal de amizade, mas revela o outro lado, a inimizade. Gregório de Matos faz uma releitura do ato eucarístico, questionando sua verdadeira função para o rito católico, deixando o fiel confuso:

> Eu confuso neste caso
> entre tais perplexidades
> de salvar-me, ou de perder-me
> só sei, que importa salvar-me.

Estes versos demonstram essa perplexidade diante da perspectiva de morte, pondo o homem barroco no universo da dualidade e isso faz jus ao tempo em que GM viveu. Era um tempo impregnado de fé e de repressão religiosa, da censura, do sagrado e profano, da santidade e pecado, do céu e inferno. Portanto, é nesse tom dual que o poeta vai revelando sua poesia.

Seguindo nesse percurso em que o poeta parodia o texto bíblico e, muitas vezes, inverte a ritualística católica, ele nos

apresenta o teatro da palavra, numa ritualística contraposta entre o código e seu significado, num verdadeiro jogo de opostos, na dança da linguagem, que implanta o mundo ao avesso. Gregório de Matos recria um mundo novo, lúdico, plástico, helicoidal, barroco:

> MORALIZA O POETA NOS OCIDENTES DO SOL A INCONSTANCIA DOS BENS DO MUNDO
>
> Nasce o Sol e não dura mais que um dia,
> Depois da Luz se segue a noite escura,
> Em tristes sombras morre a formosura,
> Em contínuas tristezas a alegria.
>
> Porém se acaba o Sol, por que nascia?
> Se formosa a Luz é, por que não dura?
> Como a beleza assim se transfigura?
> Como o gosto da pena assim se fia?
>
> Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza,
> Na formosura não se dê constância,
> E na alegria sinta-se tristeza.
>
> Começa o mundo enfim pela ignorância,
> E tem qualquer dos bens por natureza
> A firmeza somente na inconstância (p. 752, v. 2).

Esse poema retoma um tema sobre o qual já discutimos, a fugacidade da vida. Aqui nos serve para elucidar a dúvida que persiste no coração do homem barroco. Diante das incertezas da vida, questiona-se o nascer e o viver, por via das antíteses dia/morte, luz/sombras, tristeza/alegria. Tipicamente barroco, o jogo de contrastes vai intensificando a sensação de perplexidade diante

da efemeridade das coisas. A segunda estrofe é toda construída com interrogações, na tentativa de chegar às respostas, fruto do pensamento religioso do mundo barroco. A constante e cruel dúvida parece não querer abandoná-lo. Já na terceira estrofe, os elementos *Sol, Luz, formosura* e *alegria* são retomados das quadras, como se fosse um arremate, uma retomada. A natureza é enxergada sob o ponto de vista da transitoriedade, ou seja, só os aspectos negativos dela são evidenciados. Por isso, o sujeito aqui é melancólico, que não compreende o caráter efêmero da vida, tornando-se duvidoso da existência, só visualizando o sombrio, mesmo que haja luz com o "sol". É o homem barroco em ruínas, desfragmentado, descompartimentado. O mundo só é compreendido quando se contempla a face sombria que o mesmo revela.

Esse poema pode ser aproximado ao soneto "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades" do poeta português Camões, uma vez que ambos tematizam as mudanças, o fechamento de um ciclo, refletido na situação agônica do homem barroco, imerso na sua crise existencial, política e social.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.[86]

O destronamento do sagrado

Como bem observa a historiadora Mary Del Priore, a Igreja permitia o desacato à autoridade eclesiástica, dando margem a que o sagrado fosse ridicularizado. Mas tudo não passava de utopias. Durante a festa, tudo aquilo era possível, mas, ao seu término, voltava-se ao estado original de casmurrice, sisudez, trabalho e escravidão. A historiadora afirma que como "tempo de utopias, a festa revela a riqueza de funções com as quais as populações do passado dela se apropriavam" (DEL PRIORE, 2000, p. 89). A festa, como a paródia, revelava um lugar diferente, inalcançável nos dias normais da vida cotidiana. Era o *tempo alegre*, sinônimo de risos galhofeiros, desmedidos, estridentes. Não havia espaço para o semblante escuro da Idade Média. Mas, segundo Bakhtin (2010, p. 8), esse riso festivo é "*ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente". É o típico riso barroco, refletido na poesia gregoriana. No poema que segue

86 CAMÕES, Luís Vaz de. *200 Sonetos*. Porto Alegre: L&PM, 1998. p. 64.

há a presença da crise existencial, deixando aflorar a situação agonizante do homem barroco:

A OUTRO CLERIGO AMIGO DO FRIZÃO, QUE SE DEZIA ESTAR AMANCEBADO DE PORTAS ADENTRO COM DUAS MULHERES COM HUA NEGRA, E HUMA MULATA.

1. A vós, Padre Baltasar,
vão os meus versos direitos,
porque são vossos defeitos
mais que as areias do mar:
e bem que estais num lugar
tão remoto, e tão profundo
como concubinato imundo,
como sois Padre Miranda,
o vosso pobre tresanda,
pelas conteiras do mundo.

2. Cá temos averiguado,
que os vossos concubinatos
são como um par de sapatos
um negro, outro apolvilhado:
de uma, e outra cor calçado
saís pela porta fora,
hora negra, e parda hora,
que um zote camaleão
toda a cor toma, senão
que a da vergonha o não cora.

3. Vossa luxúria indiscreta
é tão pesada, e violenta,
que em dous putões se sustenta
uma Mulata, e uma Preta:
c'uma puta se aquieta
o membro mais desonesto,
porém o vosso indigesto,
há mister na ocasião
a negra para trovão,
e a parda para cabresto.

4. Sem uma, e outra cadela
não se embarca o Polifemo,
porque a negra o leva a remo,
e a mulata o leva a vela:
ele vai por sentinela,
porque elas não dêem a bomba;
porém como qualquer zomba
do Padre, que maravilha,
que elas disponham da quilha,
e ele ao feder faça tromba.

5. Elas sem mágoa, nem dor
lhe põem os cornos em pinha,
porque a puta, e a galinha,
têm o ofício de pôr:
ovos a franga pior,
como a puta mais casta,
e quando a negra se agasta,
e c'o Padre se disputa,
lhe diz, que antes quer ser puta,
que fazer com ele casta.

6. A negrinha se pespega
c'um amigão de corona,
que sempre o Frisão se entona,
que ao maior amigo apega:
a mulatinha se esfrega
c'um mestiço requeimado
destes do pernil tostado,
que a cunha do mesmo pau
em obras de bacalhau
fecha como cadeado.

7. Com toda esta cornualha
diz ele cego de amor,
que as negras tudo é primor,
e as brancas tudo canalha:
isto faz a erva, e palha,
de que o burro se sustenta,
que um destes não se contenta
salvo se lhe dão por capa
para a rua numa gualdrapa,
para a cama uma jumenta.

8. Há bulhas muito renhidas
em havendo algum ciúme,
porque ele sempre presume
de as ver sempre presumidas:
mas elas de mui queridas
vendo, que o Padre de borra
em fogo de amor se torra,
andam por negar-lhe a graça
elas com ele de massa,
se ele com elas à porra.

9. Veio uma noite de fora,
e achando em seu vitupério
a mulata em adultério
tocou alarma por fora:
e por que pegou com mora
no raio do chumbo ardente,
foi-se o cão seguramente:
que como estava o coitado
tão leve, e descarregado
se pôde ir livremente.

10. Porque é grande demandão
o senhor zote Miranda,
que tudo, o que vê demanda,
seja de quem for o chão:
por isso o Padre cabrão
de contino está a jurar
que os cães lhe hão de pagar,
e que as fodas, que tem dado,
lhas hão de dar de contado,
e ele as há de recadar (p. 230-232, v.1).

O poema trata da luxúria dos clérigos, dedicado especialmente ao padre Baltasar, a quem a *persona poética* anuncia ser seus defeitos tão mais que a areia do mar. Esse tipo de poema é recorrente na obra de Gregório de Matos, pois faz parte do conjunto de sátiras ao clero baiano. O poeta, com sua língua injuriosa, achincalha as ações do clérigo a fim de desmoralizar também a Igreja. Esse motivo é o causador do riso antropofágico, carnavalizante; é um riso sarcástico, pois denigre a imagem do homem da igreja. As ações do padre, expostas pelo poeta, são totalmente contrárias ao seu ofício, levando ao ridículo a ordem a que pertence.

A primeira estrofe se inicia com um tom elucidativo "a vós", como sinal de respeito. Esse chamamento é semelhante aos poemas em que se exalta a Cristo, o salvador. Mas essa analogia é rompida logo em seguida quando surge "vossos defeitos". É respeito, mas ao mesmo tempo é escárnio. As estrofes seguintes dão conta de descrever cada passo da luxúria do padre, do seu amor por duas mulheres, uma negra e uma mulata, que, na época, eram a escória da sociedade. Para a Igreja católica romana já não era permitido a um padre ter relações, ainda mais com escravas. A ridicularização é mais forte e cruel, causando o destronamento do poder instituído.

> Vossa luxúria indiscreta
> é tão pesada, e violenta,
> que em dous putões se sustenta
> uma Mulata, e uma Preta.

A condição de escória da sociedade colonial é mais acirrada quando o poema as põe como prostitutas, amantes da vida fácil. O padre lhes era mais uma das diversões libertinas:

> Elas sem mágoa, nem dor
> lhe põem os cornos em pinha,
> porque a puta, e a galinha,
> têm o ofício de pôr:
> ovos a franga pior,
> como a puta mais casta,
> e quando a negra se agasta,
> e c'o Padre se disputa,
> lhe diz, que antes quer ser puta,
> que fazer com ele casta.

A *persona poética* constrói, portanto, um mundo às avessas, na contramão das normas estabelecidas; o alto (padre) e o baixo (a negra e a mulata) são nivelados por baixo. Aqui, no entanto, não há ridicularização por meio de uma linguagem vulgar. O achincalhamento do padre se dá pela descrição de seus atos nefandos, contrários a seu ofício de homem da igreja. A carnavalização provoca então o riso de fora para dentro da igreja, do povo para os clérigos, da escória para a alta classe, tudo isso demonstrado por uma nova concepção de mundo que o riso carnavalizante trazia àquela época. Bakhtin (2010, p. 57) confirma: "o riso tem profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem".

Como o riso era privilégio do homem, o Barroco o apresenta como evasão das privacidades, das agruras, dos destemperos, dos sofrimentos. Por isso, o carnaval é a festa mais importante para se compreender a razão dessa sátira que GM apresenta nos poemas. O riso antropofágico do poeta baiano assegura a cura momentânea para as constantes crises, espiritual e carnal, divulgando o princípio da morte do estado atual das coisas e o (re)nascimento da utopia. Nesse sentido, podemos fazer uma associação com o parricídio canibalesco da antropofagia oswaldiana, que, segundo Affonso Romano de Sant'Anna (2007, p. 32), é o serviço também da paródia, a que deforma em vez de conformar: "sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade". Tudo então está interligado, a antropofagia em conexão com a paródia, e ambas à carnavalização, que vão preencher o conceito de Barroco.

Em mais um poema satírico contra o clero, Gregório estabelece um jogo interessante com a palavra *cura.* Numa primeira acepção, significa *padre*, numa segunda, *o ato de curar*.

AO CURA DA SÉ QUE ERA NAQUELLE TEMPO, INTRODUZIDO ALI POR DINHEYRO, E COM PRESUNÇÕES DE NAMORADO SATYRIZA O POETA COMO CREATURA DO PRELADO.

1. O Cura, a quem toca a cura
de curar esta cidade,
cheia a tem de enfermidade
tão mortal, que não tem cura:
dizem, que a si só se cura
de uma natural sezão,
que lhe dá na ocasião
de ver as Moças no eirado,
com que o Cura é o curado,
e as Moças seu cura são.

2. Desta meizinha se argúi,
que ao tal Cura assezoado
mais lhe rende o ser curado,
que o Curado, que possui,
grande virtude lhe influi
o curado exterior:
mas o vício interior
Amor curá-lo procura,
porque Amor todo loucura,
se a cura é de louco amor.

3. Disto cura o nosso Cura,
porque é curador maldito,
mas ao mal de ser cabrito
nunca pôde dar-lhe cura:
É verdade, que a tonsura
meteu o Cabra na Sé,
e quando vai dizer "Te
Deum laudamus" aos doentes,

se lhe resvela entre dentes,
e em lugar de *Te* diz *me*.

4. Como ser douto cobiça,
a qualquer Moça de jeito
onde pôs o seu direito,
logo acha, que tem justiça:
a dar-lhe favor se atiça,
e para o fazer com arte,
não só favorece a parte,
mas toda a prosápia má,
se justiça lhe não dá,
lhe dá direito, que farte.

5. Porque o demo lhe procura
tecer laços, e urdir teias,
não cura de almas alheias,
e só do seu corpo cura:
debaixo da capa escura
de um beato capuchinho
é beato tão maligno
o cura, que por seu mal
com calva sacerdotal
é sacerdote calvino.

6. Em um tempo é tão velhaco,
tão dissimulado, e tanto,
que só por parecer santo
canoniza em santo um caco:
se conforme o adágio fraco
ninguém pode dar, senão
aquilo, que tem na mão,
claro está que no seu tanto
não faria um ladrão santo,
senão um Santo Ladrão.

7. Estou em crer, que hoje em dia
já os cânones sagrados
não reputam por pecados
pecados de simonia:
os que vêem tanta ousadia,
com que comprados estão
os curados mão por mão,
devem crer, como já creram,
que ou os cânones morreram,
ou então a Santa unção (p. 208-210, v.1).

O poema está ancorado na homonímia do vocábulo *cura*, provocando o jogo carnavalizante permutatório entre o que deveria dar a cura e o que procura a cura: "o Cura, a quem toca a cura/ de curar esta cidade". A função do padre era livrar aquele povo das mazelas do pecado, no entanto, é sob ele subjugado. A *persona poética* destroniza o sagrado, mais uma vez, para sacralizar o profano. Essa sacralização do profano é refletida nos atos do padre descritos no poema. Invertem-se os papéis, numa paródia carnavalizadora, permutando o inferior e o superior. É um novo corpo que renasce, que surge, deitando por terra o corpo antigo: "quando se elimina e se rejeita o velho corpo que morre, corta-se ao mesmo tempo o cordão umbilical do corpo novo e jovem" (BAKHTIN, 2010, p. 179). Sendo assim, o poema satírico revela a outra face, por trás das máscaras; deixa exposta a carne sangrando do clericato católico. Por meio da exploração dos valores da festa popular, tais como a permutação do inferior e do superior, do desregramento do elemento de poder e/ou sagrado, da morte de um e o renascimento do outro, o poema gregoriano provoca o

riso antropofágico, aquele que perfura, que consome sem piedade o outro. Com a permissão da transgressão, as pessoas, na festa barroca, estavam abertas para transgredir as normas e lhes era permitido fazê-lo no espaço cênico da igreja.

O riso no poema se instaura a partir da primeira estrofe, nos últimos versos:

> que lhe dá na ocasião
> de ver as Moças no eirado,
> com que o Cura é o curado,
> e as Moças seu cura são.

Em vez de curar as Moças, no sentido de salvá-las dos pecados nefandos, são elas que o *curam* da santidade clerical, levando-o ao mundo de portas abertas para a luxúria, para as bacanais. É a terapêutica da Antropofagia: curar o corpo da nossa cultura dos males da cultura oficial.

As três primeiras estrofes desenham a cena carnavalizante, na inversão dos papéis. Veja-se que o jogo linguístico com o mecanismo de substantivação e conjugação verbal é repetido, é persistente. Às vezes, é *o Cura* ou *a cura*; outras, *o curado* e *O curado*. Com letra maiúscula significa o curador dos pecados humanos, exercendo o papel do padre; com letra minúscula é o curado pelas Moças, como amante amado:

> mais lhe rende o ser curado,
> que o Curado, que possui,
> grande virtude lhe influi
> o curado exterior:

Gregório de Matos extravasa sua sátira justamente no início da terceira décima, quando deixa claro que a luxúria do clérigo é latente, faz parte do corpo pecador:

> Disto cura o nosso Cura,
> porque é curador maldito,
> mas ao mal de ser cabrito
> nunca pôde dar-lhe cura:

Sendo alvo do pecado, os cônegos não estão isentos das quedas. A carnavalização se constrói no complexo diálogo entre o permitido e o não permitido. A Igreja é contestada, no poema, por permitir os atos pecaminosos:

> Estou em crer, que hoje em dia
> já os cânones sagrados
> não reputam por pecados
> pecados de simonia:

Conivente com a simonia praticada pelos cônegos, o papel da Igreja se inverte, pois as Moças são eleitas para assumirem o papel que a elas cabia. Mas aqui, em vez de venderem os benefícios eclesiásticos, os padres é que se vendem para serem curados. Isso se adéqua perfeitamente ao que nos afirma Mary Del Priore (2000, p. 109): "a sacralidade do espaço é invadida pela textura e pelos miasmas do baixo corporal, que parecem querer denegrir e emporcalhar, mais do que a nave da igreja, a toda poderosa instituição". Nesse poema, não há o uso de vocábulos do baixo corporal, porém o jogo permutatório que inverte os papéis da

palavra *cura* faz relação direta com a dessacralização do espaço sagrado. A hierarquia exigida entre *Cura* e *Moças* não mais existe, desmorona, por isso mesmo é o desenho típico do ambiente da carnavalização, onde todos são iguais, sem separação de classes ou poderes.

Num dos poemas satíricos mais conhecidos de GM, percebemos como, eufemisticamente, a *persona poética* cria um ambiente de sedução. Como a sedução passa do profano (homem) para o sagrado (freiras), quem comanda o tom do poema é a carnavalização.

> A OUTRA FREYRA, QUE SATIRIZANDO
> A DELGADA FIZIONOMIA DO POETA LHE
> CHAMOU PICAFLOR.
>
> Se Pica-flor me chamais,
> Pica-flor aceito ser,
> mas resta agora saber,
> se no nome, que me dais,
> meteis a flor, que guardais
> no passarinho melhor!
> se me dais este favor,
> sendo só de mim o Pica,
> e o mais vosso, claro fica,
> que fico então Pica-flor (p. 651, v. 1).

Com apenas dez versos, o poema vai relacionando, satiricamente, o desejo da freira em ridicularizar o poeta pelos traços fisionômicos dele e o desejo do poeta em dessacralizar o discurso da freira, invertendo os papéis na linha do verso. O substrato *Pica-flor* é a substituição semântica de *beija-flor* – uma

ave de bico fino. Foi a ele que compararam GM, no entanto, o uso do substantivo *Pica* em lugar de *beija* é o estopim para a instauração do riso carnavalizante. *Pica* é, metonimicamente, o órgão sexual masculino, e *passarinho*, o órgão sexual feminino. A *flor* significa a virgindade desejada, tornando-se o núcleo pelo qual o poema via sendo arquitetado. A *flor*, portanto, também é o órgão sexual feminino. A junção dos substantivos *pica* e *flor*, em Pica-flor, traduz o instante de cópula entre os dois sujeitos: o poeta e a freira, o pecador e a religiosa.

Percebe-se também que o poema tem uma rotatória, é cíclico, começa e termina com o termo *pica-flor*, não deixando espaço para o sagrado se desvencilhar do profano. Trata-se da exposição do sacro no intuito de destituí-lo da sua condição costumeira, e pô-lo noutro espaço, o da carnavalização. O objeto sagrado é retirado de sua normalidade, sendo posto num outro lugar, diferente. Ou seja, ocorre o deslocamento. O sentido é outro. Isso era comum nas festas populares. Nesse caso, a paródia era alegre, motivo de festa, de riso, de zombarias. Bakhtin (2010, p. 73) nos diz que "a paródia da Idade Média converte num jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da ideologia oficial".

Através dessas leituras, o leitor de Gregório de Matos passa a enxergar seus poemas de forma diferente, não mais vendo só o lado superficial da sátira, por exemplo. Porém, vai compreender como esse texto poético carnavaliza o poder instituído, o poder oficial-eclesiástico do Barroco.

Essa percepção sobre a carnavalização da linguagem não a encontramos só nos textos em português. Alguns poemas em espanhol também revelam traços do ambiente carnavalizante que o Barroco instaurou, que se reflete no pensamento moderno sobre a antropofagia. Ora, só o fato de escrever numa língua outra que não a sua já significa o assassinato do pai, da origem, realizando a festa antropofágica. Isso será percebido no exemplo a seguir. Trata-se de um poema que é dedicado a uma dama que se mostrava toda desdenhosa e cruel:

A HUMA DAMA QUE SE MOSTRAVA PARA O POETA TODA DESDENHOSA, E CRUEL.

MOTE

Gileta siempre cruel
mira-me piedosa un día,
pues saben todos, que matas,
sepan, que puedes dar vida.

1. Que diré de tu crueldad,
de tu rigor que diré,
Gileta, si no que fué
mi estrella, y fatalidad:
que eres mi estrella, es verdad,
pero tan mala, y infiel
no lo dirá mi pincel,
solo diré de sentido,
que para mi ruego has sido,
Gileta, siempre cruel.

2. Ni un solo dia pudiste
perder tu fiero rigor,
que para perder mi amor
tu condicion no perdiste:
si ni aun esto conseguiste
de la fé, y firmeza mia,
ociosa es la tyrannia,
y pues no sirve a tu affecto
ser tyranna sin effecto,
Mira-me piedosa un dia.

3. Si por matar-me inhumana
te precias de rigorosa,
quien puede matar de hermosa,
no me mate de tyranna:
y se a que más soberana
te sepan, los que maltratas,
tantas vidas desbaratas,
conocida tu inclemencia,
ya escusas la diligencia,
Pues saben todos, que matas.

4. Quando a dar muertes te inclina
tu ser, humana te muestra,
que si a dar vidas te adiestra,
te acreditas por divina:
tu fama haze peregrina,
si eres, Gileta entendida,
y a todos, bella homicida,
muestra tu poder, de suerte
que aquellos, a quien dás muerte,
Sepan, que puedes dar vida (p. 753-754, v. 2).

O poema apresenta quatro estrofes, cada uma com dez versos. Na primeira estrofe, a *persona poética* já nominaliza sua amada Gileta, aquela que é estrela, mas também cruel, infiel, má. Dois sentimentos afloram desde já no discurso poético – o amor e a tristeza –, pois "que para mi ruego has sido/Gileta, siempre cruel", percebe-se, portanto, uma oscilação nas esferas da razão e da emoção. O jogo imagético amplia o leitor na categoria da dualidade, de onde saem os motivos da escritura barroca, portadora de um labirinto, "pode-se dizer que a escrita barroca é, no seu jogo de dispêndios ao serviço da repressão, a verdade de toda a linguagem" (SARDUY, [1988?], p. 75). Nessa primeira estrofe, temos o trabalho do senhor Barroco, que busca o rigor, mas um rigor que rompe com o discurso do outro, com o discurso historicista e encontra-o no caos, na ruína. A inconformação que a *persona poética* expressa diante das ações da amada se reflete na inconformação que o homem sente diante do mundo; o artista instaura o instinto barroco/carnavalizante da libertação, na medida em que o texto segue. A *persona poética* se sente acuada pela amada Gileta. No ato metalinguístico *no lo dirá mi pincel*, cria-se essa atmosfera de fuga do retórico, do dito, para um estágio adiante, atemporal, que está presente na definição do Barroco. Severo Sarduy ([1988?], p. 90, grifo do autor) explica:

> O tempo, como é sabido, não é um quadro vazio e preexistente onde se estende a matéria, ele é gerado na expansão desta. Ou dever-se-ia dizer que a contração não precedeu a expansão, mas que se trata realmente de uma mesma imagem na qual o passado e o futuro se invertem, *como a direita e a esquerda num espelho?*

A fuga do tempo no Barroco, que já não se sabe presente/passado/futuro, é vista no encontro com o texto poético. O que interessa são as imagens, porque a partir delas é formado o sentido da poesia, já que "a imagem é afim à sensação visual" (BOSI, 2004, p. 19). Enquanto arte, a poesia tem o poder de transformar o negativo no positivo e vice-versa: "Somente a arte tem esse poder transfigurador de transformar o negativo em positivo, o instante de privação em instante de plenitude" (LYRA, 1986, p. 81). Sendo assim, o poema *é um ser de linguagem.*

Na estrofe seguinte, a *persona poética* critica com mais ênfase o desprezo de sua amada, ela tudo fez para quebrar o elo entre os dois. Mas mesmo assim ele requer seu olhar:

> y pues no sirve a tu affecto
> ser tyranna sin effecto,
> Mira-me piedosa un dia.

Constitui-se mais uma vez o jogo de opostos. Sentimentos de desprezo e acalanto seguem lado a lado, com os quais convive a *persona poética*, tendo a esperança como guia. O código verbal denuncia o instante fotográfico da cena onde a *persona poética* pede clemente a atenção da amada, formando uma estrutura sígnica das imagens em expansão. Significado e significante estão a todo tempo inseridos na análise do texto poético, aqui, eles se mostram porque as palavras juntas recriam a cena, ou seja, a imagem é formada a partir do instante em que as letras formam sílabas, depois palavras, frases, e instauram, nesse sentido, o conteúdo imagético.

A sonoridade busca nas rimas a extravagância e o artifício do Barroco:

1 – pudiste/perdiste/conseguiste
2 – rigor/amor
3 – mia/tyrannia/dia
4 – affecto/effecto

A musicalidade, nessas rimas, aparece através de tons fechados em (1), como consequência do brado contra uma amada com *fiero rigor* e passam a tons mais abertos, sonoros, suaves, demonstrando o instante de adesão ao feitiço de Gileta em (2) e (3); mas em (4) volta o baque, o choque entre razão e emoção, há um bloqueio sonoro, como se agora as portas se fechassem. Sonho e realidade andam no percurso poético, é a criação barroca em constante liberdade.

A terceira estrofe também traz a ideia de rigor com o verso "te precias de rigorosa" (te orgulhas de ser rigorosa), isto quer dizer que a amada tem suas ações num rigor obstinado – provocando distanciamento entre os amantes. A *persona poética* apresenta dois instantes antagônicos em que sua amada pode *matar* seu amado, "matar de hermosa" ou "mate de tyranna". Todos conhecem a inclemência de Gileta, pois "te sepan, los que maltratas/tantas vidas desbaratas". Constrói-se aqui o contexto do labirinto barroco, já que Gileta tanto é *tyranna* quanto *soberana*. "A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da língua", num processo paradoxal (DELEUZE, 2009, p. 18). Então, o que

importa é a dobra que o texto recria; uma parte se liga a outra que retoma a anterior e se faz labiríntica. Cada estrofe se liga à outra e as mesmas se intercomunicam.

É um todo que se esfacela, se quebra, mas que se junta, se mistura. Para percorrê-lo é imprescindível o saber, o conhecimento. Cada uma das dobras é permeada de significações. Cada uma das facetas de Gileta representa, portanto, uma dobra que irá constituir o labirinto barroco. O distanciamento que Gileta provoca em relação à *persona poética* é o reflexo desse labirinto cheio de dobras.

O tema da morte-renovação surge na quarta estrofe. É mais um jogo de opostos, no qual ora há morte ora há vida. Aqui se processa a carnavalização, que encontra na morte o sentido da vida; é o jogo entre o humano e o divino, entre o profano e o sagrado; mas o sagrado/divino é reinterpretado sobre o plano material e corporal.

> Quando a dar muertes te inclina
> tu ser humana te muestra,
> que si a dar vidas te adiestra,
> te acreditas por divina:

Nesse sentido, percebemos a seguinte relação:

muertes	humana
vida	divina

Bakhtin (2010, p. 223) afirma que "o nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto a morte do velho. Um se transforma no outro, o melhor torna ridículo o pior e aniquila-o". Quando os índios devoravam seus inimigos, eles procuravam primeiro os mais fortes, os mais guerreiros para que, ao comê-los, sua força lhes fosse transmitida. Esse é um dos ideais da antropofagia: se fortalecer com a carne do outro. A América fez assim, devorou a cultura do outro, a europeia e, num processo de amalgamação, deu forma a sua cultura, uma cultura crioula, como evidencia Lezama Lima. A esse respeito, Lúcia Helena (1983, p. 38) considera que

> este ato, embora esteja de acordo com os princípios estéticos da época, que admitiam a "cópia" dos modelos dos grandes mestres, implica também num gesto antropofágico: assumiu a palavra do outro, para degluti-la, numa fala perversora e carnavalizante.

Nestes versos, "Y a todos, bella homicida / Muestra tu poder, de suerte" e "Que aquellos, a quien dás muerte, / Sepan, que puedes dar vida", instaura-se o contraste também da morte-vida, claro-escuro, pois no Barroco, o claro não para de mergulhar no escuro (bella homicida) – a morte como escuridão e a vida como claridade. O Barroco promove a formação da cultura/literatura brasileira por meio da antropofagia configurada no ato de devoração, compreendida também sob dois aspectos: construção/destruição, como nos assegura Sanseverino (2000, p. 92), "a devoração aparece como o gesto de quem destrói, mas também de

quem passa a construir de modo vital uma linguagem". Gregório de Matos, de fato, instaura uma nova linguagem no seio brasileiro, conforme estamos discutindo neste livro, uma linguagem barroco-tropical, tipicamente brasileira.

O poema encerra seu discurso onde "o eu e o outro se fazem ouvir num teclado polimorfo" (HELENA, 1983, p. 35). A *persona poética* evoca o brado barroco que evidencia o trabalho que Gregório faz no texto poético. Por isso, Lúcia Helena (1983, p. 44) considera que "ele propõe a insatisfação com o sagrado, a denúncia da convenção, do tipificado e do rígido, exatamente através da hipérbole caricatural a que submete os principais tipos sobre os quais incide a sua crítica: o clero e os governantes". É assim que Gregório traduz o processo antropofágico e carnavalizante na poesia brasileira/universal. Por meio da linguagem satírica, ele implanta o mundo ao avesso, destituído do poder, manipulador da história e recria um mundo novo, lúcido, plástico, barroco.

Nesse contexto, conforme observado na análise deste último poema, pode-se evidenciar o projeto da antropofagia, principalmente por Gregório de Matos ter escrito numa outra língua, o espanhol, em solo brasileiro.

Mediante toda essa festa que se perpetua nos versos barrocos de GM, carnavalizando a vida cotidiana com seu mascaramento alegórico, com suas vestes travestis, com seus banquetes saturnais, permitindo ao homem despir-se da ordem moral e libertar-se das agruras sociais, conjugando a vida em detrimento da morte, podemos concluir esta parte com um

poema gregoriano que destoa desse momento festivo e traz o retorno do paradoxo barroco, construído sob a eterna dúvida que assola o homem barroco:

AO DIA DO JUÍZO

O alegre do dia entristecido,
O silêncio da noite perturbado
O resplandor do sol todo eclipsado,
E o luzente da lua desmentido!

Rompa todo o criado em um gemido,
Que é de ti mundo? onde tens parado?
Se tudo neste instante está acabado,
Tanto importa o não ser, como haver sido.

Soa a trombeta da maior altura,
A que a vivos, e mortos traz o aviso
Da desventura de uns, d'outros ventura.

Acabe o mundo, porque é já preciso,
Erga-se o morto, deixe a sepultura,
Porque é chegado o dia do juízo (p. 80, v. 1).

Neste poema, há uma identificação muito forte com o momento atual em que vive a raça humana, pois está em constante apreensão diante dos fatos da vida, sem rumos, sem respostas. O dia do juízo é aquele descrito pela *Bíblia* em cujo espetáculo cênico estão os arcanjos que separarão o joio do trigo, os bons dos maus, e caberá a cada um sua sentença diante das ações cometidas. Disso, resulta a sensação agônica do homem barroco.

Já o homem moderno convive com a mesma crise, com as mesmas angústias; convive com a sensação do fim próximo, da morte sem certeza da salvação. Hoje o que se vê são os discursos apoteóticos, assegurando ao ouvinte um lugar no céu em detrimento de um lugar no inferno, basta obedecer o que os grandes oradores pregam. No Barroco seiscentista também acontecia o mesmo quando os sermões atingiam o público justamente pelo discurso místico, seduzindo pela palavra. Sant'Anna (2000, p. 121) afirma o seguinte:

> A tradição judaico-cristã fomentou o conceito de história como uma sequência inevitavelmente apocalíptica. Tudo existe para se chegar a um fim em que, por meio da tragédia, os crentes poderão atingir o sublime, ficando os incréus catastroficamente para sempre nas chamas do Inferno. Os sermões Barrocos eram a antecipação dessas ameaças, um exercício de apoteose mística e de melancolia martiriológica.

Mais uma vez, o poeta Gregório de Matos comprova que sua poética não está ultrapassada, não ficou estagnada no Seiscentos, mas, na verdade, está em conexão direta com os temas da contemporaneidade, desenhando perfeitamente o mesmo ambiente tanto no século XVII como no XXI. São as mesmas impressões sobre a vida.





Considerações finais

*Reler, portanto, reler após o esquecimento – reler-*se*, sem sombra de ternura, sem paternidade; com frieza e acuidade crítica, e numa expectativa terrivelmente criadora de ridículo e de menosprezo, com o ar estranho, com o olho destruidor – é refazer ou pressentir que refaríamos de modo muito diferente o nosso trabalho.*

Paul Valéry

As palavras do poeta francês Paul Valéry traduzem, na sua essência, a sensação que se apresenta na conclusão de um livro como este. Sensação que pode ser sentida em qualquer trabalho que fizermos, ou seja, nada está acabado ou findo, mas tudo é um recomeço, uma releitura. Em todo discurso existe a presença da 2ª pessoa (o outro), ou talvez de muitas outras. As muitas vozes que podem ser ouvidas neste estudo são o reflexo das leituras realizadas e da busca por compreender o texto poético. Não são somente as vozes dos críticos que escreveram sobre GM, mas também as vozes presentes nos poemas, vozes dos sujeitos barrocos que ecoam na atualidade. Nesse sentido, este é um

trabalho também antropofágico, na medida em que todas essas vozes são amalgamadas e se transformam numa só. Nela estão contidos os argumentos que defendem nossa proposta.

Partindo das prerrogativas teóricas dos irmãos Campos, em especial de Augusto de Campos, quem afirmou ser Gregório de Matos nosso primeiro antropófago, é que este estudo tomou forma. A partir daí, pensou-se defender a hipótese elaborada por Augusto de Campos e referendada por outros estudiosos, como Haroldo de Campos, Segismundo Spina, Afrânio Coutinho, Ângela Maria Dias, entre outros. Tendo como um dos núcleos teóricos a antropofagia, foi necessário estudar a teoria elaborada por Oswald de Andrade, desde os manifestos da vanguarda do início do século XX aos estudiosos que analisaram a antropofagia, entendida como um processo sob o qual se concentra a deglutição do outro, no sentido da absorção dos valores alheios para inseri-los no universo cultural que absorve. Baseando-se no rito canibalesco, em que o sangue e o corpo do guerreiro inimigo são *devorados* com o fim de absorver suas forças, Oswald de Andrade elabora uma teoria vanguardista que explica perfeitamente a formação da sociedade brasileira. O rito antropofágico também está presente, nessa perspectiva, na Eucaristia, em cujo simbolismo se concentra a absorção do corpo e do sangue do cordeiro imolado, portanto, compatível com o canibalismo.

Um outro destaque deste livro é o Barroco. A poética gregoriana reflete perfeitamente as características do Barroco seiscentista, um estilo artístico ancorado no gosto dos contrários,

com o manejo quase constante das antíteses e paradoxos, dos jogos lúdicos com as palavras, exaltando o verbo a fim de expô-lo num espaço cênico, travestindo-o. A poesia gregoriana revela o ambiente barroco da dúvida, das incertezas da vida, do gosto pelos temas fúnebres, bem como da abundância das cores, da fartura das festas, do esbanjamento, do luxo, do desperdício. O homem presente na esfera do Barroco seiscentista é o mesmo homem da modernidade, com as mesmas aflições, com os mesmos desenganos, com as mesmas dúvidas. Portanto, o poeta barroco-antropofágico está em consonância com a tese de que o Barroco é uma constante cultural e histórica, que pode ser lido tanto no século XVII quanto na atualidade, o que indica ser ele trans-histórico, transtemporal.

Desse modo, nosso estudo passou por alguns caminhos essenciais para a compreensão do objeto estudado. Em primeiro lugar, foi preciso fazer um levantamento da fortuna crítica de Gregório de Matos, a fim de discutir as principais afirmações sobre o poeta, primeiro observando as biografias, em seguida, a história da literatura e depois, as antologias.

Com relação às biografias, constatamos que a mais importante e sem resquícios românticos é a de Fernando da Rocha Peres. Esse historiador é considerado, hoje, um dos mais importantes teóricos de GM. Embora seu enfoque seja histórico, com a detecção dos dados mais fiéis, os textos que ele escreveu são fundamentais para compreender o contexto da época e facilitam a análise dos poemas gregorianos. Nosso percurso pelas biografias partiu daquela que

é considerada a primeira das biografias, escrita ainda no século XVIII, por Manuel Pereira Rabelo. Há, inclusive, indícios de que ele tenha reunido todos os poemas de Gregório de Matos em códices. Com base na biografia de Rabelo, outras foram produzidas, com acréscimos de dados, alguns muito mais românticos, como a de Rossini Tavares de Lima. Observa-se que nesse tipo de texto não havia um rigor científico nem a preocupação com a veracidade dos fatos. Por isto, a obra de Rocha Peres é a mais rigorosa porque teve o cuidado de provar, com documentos, os fatos narrados, inclusive dirimindo a querela sobre as datas do nascimento e da morte do poeta.

No que diz respeito ao giro pela história da literatura, ficou constatado que há dois grupos bem definidos que se distinguem teoricamente quanto ao papel de Gregório de Matos para a formação da literatura brasileira. Para uns, Gregório foi o precursor, para outros em nada contribuiu, a não ser na descrição sociocultural da Colônia. Nos nomes mais importantes dentre os que defendem Gregório de Matos estão Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, Silvio Romero, Ronald de Carvalho, Haroldo de Campos, Segismundo Spina, só para citar alguns.

No giro pelas antologias, partiu-se daquela que pode ser considerada a primeira antologia que apresenta Gregório de Matos ao universo literário brasileiro, trata-se do *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa. No entanto, o livro que dá mais projeção, e um dos mais citados pela crítica, é o *Florilégio da poesia brasileira,* de Adolfo de Varnhagen. Depois destas, muitas

obras se dedicaram a reunir os poemas gregorianos, numas, com dedicação exclusiva ao poeta; em outras, ele é um entre os outros poetas. Algumas são basilares para o pesquisador de Gregório de Matos porque trazem notas explicativas que esclarecem alguns termos obscuros nos poemas, além de dar informações históricas e culturais. Dessa forma, fica muito mais fácil a compreensão dos poemas pelo leitor/pesquisador. Já outras antologias não têm o menor rigor na seleção dos poemas, não dão notas nem indicam os critérios de seleção. Um detalhe interessante na pesquisa das antologias consiste no pouquíssimo crédito dado aos poemas em espanhol de GM.

No capítulo dedicado ao Barroco, foi importante traçar o caminho histórico desse estilo, percorrendo os vários teóricos que teorizaram sobre o Barroco para deixar claro ao leitor com qual das teorias do Barroco estamos trabalhando. São muitas as discussões sobre esse assunto e também divergências nos pontos de vista levantados. Há pensadores, por exemplo, que têm uma visão mais ampla do Barroco e não o encerram entre os anos do século XVII, são os que confirmam o caráter transtemporal desse estilo. Comungam desse pensamento teóricos como Severo Sarduy, Eugênio D'Ors, Lezama Lima, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Augusto de Campos, entre outros, inclusive alguns deles com estudos dirigidos especialmente às manifestações do Barroco na América e também às discussões sobre o Barroco moderno.

A partir de Gôngora, considerado a matriz do Barroco, os outros poetas, como Gregório de Matos, vão disseminar essa vertente nos textos que produzem, a exemplo também da monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, devota do conhecimento, característica bem marcante dos poetas barrocos.

A poesia barroca de GM está em perfeita consonância com o teatro da vida, fazendo encenar juntos, antropofagicamente, o índio, o negro, o português, o espanhol. Uma poesia, portanto, que reflete bem o espírito barroco, na união dos polos antagônicos, no esplendor das formas, na ornamentação das palavras. Além disso, a poesia gregoriana também reflete o Barroco tropical, um Barroco das simbioses, das mutações, onde os elementos dos trópicos se mesclam aos europeus. Gregório redimensiona, no Brasil, um estilo que veio com o colonizador, reconfigura-o, traduzindo o caráter também mestiço do nosso Barroco.

O capítulo “Segredos de liquidificador” propôs um percurso sobre a teoria antropofágica criada por Oswald de Andrade, partindo dos manifestos vanguardistas. A importância dos movimentos de vanguarda pode ser verificada na medida em que se enxerga o processo de ruptura com o pensamento vigente. Cada *Manifesto* veio à tona com o objetivo de descontruir o que se pensava sobre arte, propondo uma nova leitura, isto é, uma (re)leitura. Nesse sentido, o *Manifesto Antropófago* de Oswald permitiu um olhar diferente para a cultura brasileira no sentido de explicar melhor a formação da nossa identidade, pautando-se na figura do mau selvagem, trazendo de volta o matriarcado.

A teoria antropofágica surgida em 1928 vai ser revista e rediscutida na metade do século XX quando Oswald de Andrade pleiteia uma vaga na cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em 1950. Nesse novo texto, o crítico vai explicar alguns pontos importantes do *Manifesto Antropófago*, como a questão do Estado sem classes, isto é, o mundo do homem primitivo – o matriarcado. E noutro texto, de 1966, ele diz que o Barroco é o estilo das utopias. Segundo Oswald de Andrade, o Barroco está associado às utopias em virtude do contexto vivido pelo homem barroco. A América, por exemplo, era vista como a solução para as mazelas do Velho Mundo, era a imagem do paraíso, lugar de riquezas e benesses.

Mais ou menos no contexto dessa discussão, nos anos 1960, no Brasil, surge um movimento artístico que têm conexão com a antropofagia oswaldiana, o Tropicalismo. Um dos mentores desse movimento vanguardista, Caetano Veloso, registra, inclusive, que a Antropofagia lhe influenciou bastante naquele momento. E quando Caetano compõe uma canção tendo como pano de fundo um poema de Gregório de Matos, "Triste Bahia", confirma-se a tese da influência da Antropofagia. Gregório estava sendo devorado e revisado mais uma vez, agora por um artista intelectual da outra metade do século XX. Isso só confirma aquilo que estamos discutindo sobre o caráter atemporal da poética gregoriana, que já no seu espaço de produção foi moderna e o é ainda hoje. Sua modernidade consiste principalmente na temática discutida nos

poemas, que nada tem de ultrapassada, mas a cada dia é mais atual. É o Barroco em constante diálogo com a modernidade.

Ao observar os temas da poética gregoriana, chegou-se à conclusão de que o ambiente carnavalizante é um ponto importante da antropofagia barroca de GM. Nesse sentido, o quarto capítulo propôs esse viés, qual seja, analisar a poesia de Gregório de Matos que é marca da carnavalização da linguagem. Essa discussão está ancorada pela teoria de Mikhail Bakhtin, que a estuda também na obra de François de Rabelais. O riso antropofágico de GM pode ser comparado ao riso de Rabelais. Oswald de Andrade (1970, p. 169) afirma que "Rabelais já começa a fazer da língua, o próprio estofo da sátira e da fantasia". Nessa perspectiva, a língua ferina do poeta baiano é o estofo da sátira, ou seja, está encoberta pelas características principais da carnavalização, como o destronamento do poder, o embate entre os elementos profanos e sagrados, a paródia, as misturas linguísticas etc. Observe-se que o ambiente da Colônia era propício a essas manifestações, o que se via eram abusos de poder, rompimento das normas, hipocrisia, desregramento eclesiástico, e ao mesmo tempo, havia os tempos festivos, onde tudo e todos eram nivelados por baixo. Há um grande número de poemas gregorianos, principalmente os satíricos, nos quais o ambiente carnavalizante está presente.

Para concluir, Antônio Dimas (1993, p. 356) traça um perfil desse poeta tão apaixonante que é Gregório de Matos:

> Como homem de seu tempo, Gregório de Matos não podia ser indiferente à noção de mutabilidade, elemento tão do agrado da estética barroca e fartamente encontrável numa sociedade que mal se punha em pé. Surpreendê-la nas mais diversas modalidades foi-lhe tarefa obstinada. Portanto, nada mais coerente do que recorrer a um só objeto, como a Igreja, por exemplo, e rodeá-lo ressabiado, ora sisudo, ora trêfego, ora devastador. À multiplicidade incômoda das variantes de seus versos, junte-se, então, a das perspectivas. Com ambas compõe-se uma polivalência longe de se esgotar.

O caráter polivalente dos versos gregorianos, nos quais podemos enxergar um período muito importante para a formação da identidade literária no Brasil, é a fonte para defender a hipótese de que ele foi nosso primeiro antropófago, que soube unir os elementos díspares de uma sociedade barroca, amalgamando-os para resultar no que hoje chamamos Brasil. As discussões estabelecidas neste livro foram basilares para confirmar que GM foi o precursor da literatura brasileira que nasceu sob os auspícios da sua vertente barroco-antropofágica. *Quod scripsi scripsi*.





Referências

1. **Sobre o autor**

AGUILAR, Gonzalo; TERRANOVA, Juan Nicolás. *Sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

______. Un lugar llamado Gregório de Matos. In: _____.; TERRANOVA, Juan Nicolás. *Sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires: Corregidor, 2001. p. 9-28.

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. In: MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Obra poética completa, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 17-25.

______. Notas à margem da editoração do texto – II. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição James Amado, preparação e notas de Emanuel de Araújo. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 1279-1282. v. 2.

ANDRADE, Marcus Vinícius. *Boca do Inferno*: peça teatral em dois atos. João Pessoa: BPAN, 1977.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Gregório de Mattos*. 2. ed. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Garnier Irmãos, 1910 (Literatura Brazileira).

ARAÚJO, Ruy Magalhães de. *Pérolas recolhidas de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2009.

CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: INL, José Olympio, 1983.

CAMPOS, Augusto de. Da América que existe: Gregório de Matos. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel Araújo. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 1292-1305.

______. Da América que existe: Gregório de Matos. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 91-106.

______. Arte final para Gregório. In: ______. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 85-93.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira:* o caso Gregório de Matos. Salvador: FCJA, 2011.

CAROLINA, Ana. *Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2001. 1 DVD (66 min.), son., color.

CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca*: teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. (Primas).

DIMAS, Antonio. Gregório de Matos: poesia e controvérsia. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. p. 335-357. v. 1.

______. Gregório de Matos Guerra ao português. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 13-20.

ESPÍNOLA, Adriano. *As artes de enganar*: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

______. O nativismo ambíguo de Gregório de Mattos e Guerra. *Rev. de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 22, p. 76-80, jan./dez. 2000.

FERNADEZ, Dirce Lorimie. Gregório de Matos e Guerra: o Rabelais dos trópicos. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 23, p. 109-130, jul. 2000.

GOMES, João Carlos T. *Gregório de Matos, o boca de brasa*: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985.

GUERRA, Álvaro. *Gregório de Matos*: sua vida e suas obras. São Paulo; Rio de Janeiro: Proprietária; Companhia Melhoramentos de S. Paulo, 1922.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

LA REGINA, Silvia. O resgate de Rabelo: Memória, biografia e tradição na Vida do Doutor Gregório de Mattos Guerra. 2003. 188f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

LIMA, Rossini Tavares. *Gregório de Matos, o Boca do Inferno*. São Paulo: Livraria Élo, 1942.

MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos, 360 anos*. [1996?] Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/peres01.html>. Acesso em: 23 set. 2008.

______; LA REGINA, Silvia. *Um códice setecentista inédito de Gregório de Matos*. Salvador: EDUFBA, 2000a.

______ (Org.). *Gregório de Matos*: o poeta renasce a cada ano. Salvador: FCJA; Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2000b.

______. *A família Mattos na Bahia do século XVII***.** Salvador: Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1988, n. 132.

______. *Gregório de Mattos e Guerra*: uma re-visão biográfica. Salvador: Macunaíma, 1983.

______. *Gregório de Mattos e a Inquisição.* Salvador: Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1987, n. 128.

______. *Gregório de Matos*: o poeta devorador. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

______. Gregório de Matos: seu primeiro casamento. *Universitas*, Salvador, n.1, p. 135-144, 1968.

______. *Os filhos de Gregório de Matos*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1969, n. 64.

______. Documentos para uma biografia de Gregório de Mattos e Guerra. *Universitas*, Salvador, n. 2, p. 53-66, 1969.

______. *Gregório de Mattos e Guerra em Angola*. [2000?] Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Gregorio-de-Mattos-e-Guerra-em-Angola.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2012.

RABELO, Manuel Pereira. Pastel de 17??. In: MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Obra poética completa, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 15. v. 1.

______. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição James Amado, preparação e notas de Emanuel de Araújo. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 1251-1270. v. 2.

______. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Obra poética completa, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 1251-1270. v.2.

SANSEVERINO, Antônio. A crônica da cidade da Bahia. In: SCHÜLER, Donaldo; PAVANI, Cinara Ferreira. *Gregório de Matos*: texto e hipertexto. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 83-100.

SCHÜLER, Donaldo; PAVANI, Cinara Ferreira. *Gregório de Matos*: texto e hipertexto. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

______. A guerra de Gregório nos matos da conquista. In: ______; PAVANI, Cinara Ferreira. *Gregório de Matos*: texto e hipertexto. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p. 11-29.

SOUZA, Antônio Loureiro. *Gregório de Matos e outros ensaios*. Salvador: Progresso, 1959.

SPENCER, Nilda. *Gregório de Matos*: Boca do Inferno. Salvador: Luz da Cidade, 1996. 1 CD (36 min.). (Coleção Poesia Falada, v.1).

SPINA, Segismundo. A língua literária no período colonial: o padrão português, Gregório de Matos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 22, USP, [1980?]. p. 61-75.

______. *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

______. Monografia do "Marinícolas". In: *Poesias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. p.
57- 83.

TOPA, Francisco. *O mapa do labirinto*: inventário testemunhal da poesia atribuída a Gregório de Matos. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2001. 2v.

______. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*: edição dos sonetos. 1999. 693f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Porto, Porto, 1999.

2. Antologias

BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnazo Brasileiro, ou collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas – prefácios e índices*. Organização, edição, notas e apresentação de José Américo Miranda. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BARROS, Higino. *Escritos de Gregório de Matos*. São Paulo: L&PM, 1986.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica*: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

DIAS, Ângela Maria. *Gregório de Matos*: sátira. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Cancioneiro da poesia barroca em língua portuguesa*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

GILFRANCISCO. *Gregório de Matos*: o Boca de todos os santos: estudos e antologias. Salvador: BDA, 1997.

GREGÓRIO DE MATOS. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Antônio Dimas. São Paulo: Abril Educação, 1981(Literatura Comentada).

GREGÓRIO DE MATOS: poemas escolhidos. Seleção, prefácio e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MAGALHÃES JUNIOR, R. *Antologia de humorismo e sátira***.** 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Bloch, [1969?].

MALARD, Letícia. *Poemas de Gregório de Matos*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MATOS, Gregório de. *Se souberas falar também falaras*. Organização, seleção, estudo e notas de Gilberto Mendonça Teles. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

______. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Obra poética completa, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. 2v.

______. *Obra poética*. Edição James Amado, preparação e notas de Emanuel de Araújo. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. 2v.

______. *Poesias selecionadas*. São Paulo: FTD, 1998. (Coleção Grandes Leituras).

______. *Poemas satíricos*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

______. *Antologia poética*. Seleção de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

______. *Gregório de Matos*. Seleção de Darcy Damasceno. 7. ed. São Paulo: Global, 2003.

MENDES, Cleise Furtado. *Senhora Dona Bahia*: poesia satírica de Gregório de Matos. Salvador: EDUFBA, 1996.

PASSONI, Célia A. N. (Org.). *Gregório de Matos*: poesia lírica e satírica. 4. ed. São Paulo: Núcleo, 2011.

PÓLVORA, Hélio. *Para conhecer melhor Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: GB, 1974.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

SILVA, José Pereira da. *Sonetos de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Botelho, 2008.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *Gregório de Matos*: biografia e estudo. São Paulo: Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

______. *Gregório de Matos*: estudo e antologia. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.

TIN, Emerson. *Antologia da poesia barroca brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: 2007.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946. 3t.

3. Complementar

AB'SABER, Alzir N. et al. *A época colonial*: administração, economia, sociedade. Introd. Sérgio Buarque de Holanda. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. v. 2

AGUILAR, Gonzalo. O *Abaporu,* de Tarsila do Amaral: saberes do pé. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011. p. 281-287.

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011. p. 55-62.

ANCHIETA, Pe. José de. *Artes de gramática da língua mais usada na costa do Brasil***.** São Paulo: Loyola, 1990.

ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. (Conferência pronunciada na Biblioteca Pública Municipal em 21-8-1945), *Boletim Bibliográfico II* (VII), São Paulo, Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, 1945.

______. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*: manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas VI).

______. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade***.** São Paulo: Globo, 2006. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

______. *Pau-brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o Barroco. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. atual. comp. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2t.

______. *Barroco*: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

______. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

______. *Circularidade da ilusão e outros textos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

______. Festa barroca: ideologia e estrutura. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. p. 235-263. v. 1.

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBIERI, Ivo. Viagem antropofágica. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações Editora, 2011. p. 373-382.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA SAGRADA: nova tradução na linguagem de hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000. 864p.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

______. Do antigo Estado à máquina mercante. In: *Dialética da colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 94-118.

______. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

______. (Org.). *Cultura brasileira*: temas e situações. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.

______. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMÕES, Luis Vaz de. *200 Sonetos*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry*: a serpente e o pensar. São Paulo: Brasiliense, 1984.

______. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

______. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

______. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

______. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

______. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

______. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

______. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 19-84. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2v.

______; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979. (I – Das Origens ao Romantismo).

______. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Temas 1).

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental***.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960. v. 1.

CARRETER, Fernando Lázaro. *Estilo barroco y personalidad creadora*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 1984.

______. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Anaya, 1966.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 12. ed. rev. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1964.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias do período colonial (1500-1808/1836)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1972. v. 1.

______. *A literatura brasileira*: origens e unidade (1500-1960). São Paulo: EDUSP, 2004.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. Poesia lírica. Modalidades poéticas. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. p. 299-334. v. 1.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*: ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 1998. (Estudos, 158)

COSTA, Lara Valentina Pozzobon da. Na boca do estômago: conversa com José Celso Martinez Corrêa. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011. p. 71-83.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986a. (v. II – Parte II – estilos de época – Era Barroca/Era Neoclássica).

______. *Introdução à literatura no Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986b.

______. *Do Barroco*: ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

______. *Conceito de literatura brasileira*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRONISTAS e Viajantes. Sel. de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos e exercícios por Carlos Vogt. e José Augusto Guimarães de Lemos. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comparada).

D'ORS, Eugenio. *Do Barroco*. Trad. Luis Alves da Costa. Lisboa: Vega, [1908?].

DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o Barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 5. ed. Campinas: Papirus, 2009.

DIAS, Ângela Maria. *O resgate da dissonância*: sátira e projeto literário brasileiro. Rio de Janeiro: Antares: Inelivro, 1981.

DIRETÓRIO que se deve observar nas Povoações dos Índios do Pará, e Maranhão, enquanto sua Majestade não mandar o contrário. Pará: Officina de Miguel Rodrigues, 1978. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/1929>. Acesso em: 10 jan. 2013.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FLOR DO MARACUJÁ. Texto disponível em: http: <//www.significados.com.br/flor-de-maracuja/>. Acesso em: 20 jan. 2013.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. Coord. Rinaldo Gama. São Paulo: Globo, 2011. (Coleção por que ler).

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: ______. *Obras completas*. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 270-291. v. XIV. (Standard Brasileira).

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. Tratado da Terra do Brasil. In: *Cronistas e viajantes*. Sel. de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos e exercícios por Carlos Vogt e José Augusto Guimarães de Lemos. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 24-36. (Literatura Comparada).

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão*: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7letras: São Carlos: EdUFSCar, 2006.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina*: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Edusp, 1998 (Ensaios de Cultura; 16)

GÓNGORA, Don Luis de. *Antología poética*. Intr. Ana Suárez. Navarra: Rodesa, 2002.

______. *"En roscas de cristal serpiente breve ..."*. Disponível em: <http://www.upf.edu/todogongora/poesia/canciones/223/>. Acesso em: 23 set. 2012.

GUILLEN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1969.

GULLÓN, Ricardo; BLECUA, José Manuel. *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza: Estudios Literarios, 1949.

HANSEN, João Adolfo. Fênix renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução. In: PÉCORA, Alcir. *Poesia seiscentista*: Fênix Renascida & Postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002. p. 21-71.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro-Brasília: Cátedra/INL, 1981.

______. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. Org. e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000.

______. *Visão do paraíso*: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 3. ed. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

LÉRY, Jean de. Viagem à Terra do Brasil. In: *Cronistas e viajantes*. Sel. de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos e exercícios por Carlos Vogt e José Augusto Guimarães de Lemos. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 63-84 (Literatura Comparada).

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. apres. e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

______. *La expresión americana*. Edição de Irlemar Chiampi con el texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LIMA, Alceu Amoroso. *Introdução à literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

______. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

______. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

LIPINER, Elias. *Santa Inquisição*: terror e linguagem. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.

LITRENTO, Oliveiros. *apresentação da literatura brasileira***.** Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército – Editora, 1974.

LITTLETON, C. Scott. *Mitología*: antología ilustrada de mitos y leyendas del mundo. Barcelona: Blume, 2004.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. O conceito de literatura universal em Goethe. *Revista Cult*, São Paulo, n. 130, [2011?]. Disponível em: < http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-conceito-de-

literatura-universal-em-goethe/>. Acesso em: 10 jan. 2013.
KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Editora UNB, 1997.

MACCARI, Natália (Org.). *Diálogo com Deus*. 12. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

MACHADO, Lourival Gomes. *Teorias do Barroco*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.

MALTZ, Bina Friedman. Antropofagia: rito, metáfora e Pau-brasil. In: FERREIRA, Ségio et al. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993. p. 9-39.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. 11. ed. Barcelona: Ariel Letras, 2008.

______. *A cultura do Barroco*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 2009.

MARQUES JUNIOR, Milton. *As manifestações literárias no Brasil do período colonial*. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

MEDEIROS, Jota. *Na Tal Futurista*. Natal: Sebo Vermelho, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 378-396.

MENDRANO, Juan de Espinosa. *Apologético*. Trad. do latim por Rafael Blanco Varela. Sel. prólogo e cronologia de Augusto

Tamayo Vargas. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1982.
MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio***.** Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1997. v. 1.

______. *Dicionário de termos literários***.** 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. Dos Canibais. In: ______. *Ensaios*. Trad. J. Brito Broca e Wilson Lousada. [S.l.]: Ed. W. M. Jackson, 1964, p. 1-6. Cap. XXXI, liv. I. (Clássicos Jackson). Disponível em: <http://www.loyola.g12.br/upload/file/DOSCANIBAIS.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2012.

MOOG, Vianna. *Bandeirantes e pioneiros*: paralelo entre duas culturas. 14. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011. p. 331-361.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xi – liii. (Obras Completas VI).

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POE, Edgar Alan. *Ficção completa*, poesia e prosa. Trad. Oscar

Mendes et al. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
RANGEL, Alexandre (Org.). *Expressões populares*: origens e significado. Belo Horizonte: Leitura, 2010.

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011.

______. Oswald em cena: o pau-brasil, o brasileiro e o antropófago. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011. p. 11-14.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. t. 2.

______. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Edusp, 2002. v. 1.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *Barroco*: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

______. *Paródia, paráfrase & cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo:

Perspectiva, 1978.
SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de Lourdes e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega Universidade, [1988?].

______. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappni Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Francisco Ivan da. Poesia em tempo de seca: João Cabral, a vertente barroca da poesia brasileira. In: LINO, Joselita B. S.; SILVA, Francisco Ivan da (Org.). *Múltipla palavra*: ensaios de literatura. João Pessoa: Ideia, 2004a. p. 43-80.

______. Do Barroco. In: SOUSA, Ilza Matias de (Org.). *Café Filosófico*. Natal: EDUFRN, 2004b. p. 27-68.

______. Federico García Lorca, Barroco, mais ainda... In: SILVA, Markus Figueira (Org.). *Café Filosófico*. Natal: EDUFRN, 2005. p. 105-151.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VAINFAS, Ronaldo (Dir.). *Dicionário do Brasil Colonial* (1500-1808). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Trad. Geraldo Gérson de Souza. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VARGAS, Augusto Tamayo. Lo Barroco y "El Lunarejo". In:

MENDRANO, Juan de Espinosa. *Apologético*. Trad. do latim por Rafael Blanco Varela. Sel. prólogo e cronologia de Augusto Tamayo Vargas. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1982, p. IX-LX.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

______. *Triste Bahia*. Disponível em: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/423798/>. Acesso em: 23 set. 2012.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4. ed. Brasília: Editora UNB, 1963.

VIEIRA, Antônio. *História do futuro*. Org. José Carlos Brandi Aleixo, SJ. Brasília: Editora UNB, 2005.

VILLANOVA, José Brasileiro. *A literatura no Brasil colonial***.** Recife: Editora da UFPE, 1977.

VOLTARIE. *Dicionário filosófico*. Trad. Ciro Mioranza e Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2008.

WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*: estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Col. Stylus/7).

ZILBERMAN, Regina. *Teoria da literatura I*. Curitiba: I EDE

Brasil, 2008.

Referências consultadas

ALMEIDA, Alexandre Vieira de. *Poesia religiosa e Barroco entre a erotização mística e a vertente moralista*. [200_?] Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/09.htm>. Acesso em: 23 set. 2008.

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola*: ensaios de métodos e limites estilísticos. Trad. Darcy Damasceno. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *O perfil do leitor colonial*. Salvador: UFBA; Ilhéus: UESC, 1999.

ARAÚJO, José Carlos Souza. *Igreja Católica no Brasil*: um estudo de mentalidade ideológica. São Paulo: Paulinas, 1986.

ARAÚJO, Ruy Magalhães de. *Gregório de Matos*: a imitação compreendida. [2000?] Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/artigo/1(1)20-28.html>. Acesso em: 23 set. 08.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. Daguerreótipo de 1894. In: MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Obra poética completa, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 16.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

______; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos; 2/dirigida por J. Guinsburg).

AZZI, Riolando. *A cristandade colonial*: um projeto autoritário. São Paulo: Paulinas, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1).

BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2001.

BOUVIER, Rene. *Francisco de Quevedo*: hombre del Diablo, hombre de Dios. Trad. Roberto Bula Piriz. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Antiantologia da poesia baiana*. Salvador: GFM-Propeg, 1974.

______; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

CAVALCANTI, Flaney; CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos (Org.). *Fábulas da iminência***:** ensaios sobre literatura e utopia. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, 2006.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem***.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

CORTEZ, Lucili Grangeiro. *O drama barroco nos exilados do Nordeste***.** Fortaleza: Editora UFC, 2005.

COUTINHO, Afrânio. *Tradição afortunada*: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias Íntimas*: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia***.** Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Edusp 1973. (Estudos, 16).

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *La poesía lírica española***.** Barcelona: Labor, 1937.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura***.** Trad. Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Trad. Ana Marilza Ribeiro Filipousk, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 2008.

GONÇALO JÚNIOR. *A boca que o inferno não quer calar*. [2000?] Disponível em: <http://www.universia.com.br/materia/materia.jsp?id=7850>. Acesso em: 23 set. 2008.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. Barroco y Contrarreforma: entre Europa y las Indias. *Destiempos*, México, año 3, n. 14, p. 150-168, mar./abr. 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria***:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

______. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: SILVA, Francisco Ivan da; LIMA, Samuel (Org.). *Colóquio Barroco III*. Natal: EDUFRN, 2012. p. 131-209.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo*: o mundo como labirinto. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação***.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

KOLTAI, Caterina. *Totem e tabu***.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

KRISTEVA, Julia. Sol negro: depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. Do Barroco. In**:** *O seminário*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 112-125. (Livro 20 mais ainda).
LAMA, Víctor. *Poesía medieval***.** Barcelona: Debolsillo, 2002.

MIRANDA, Ana. *Que seja em segredo*: textos freiráticos, séculos XVII e XVIII. Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

______. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

______. *A literatura brasileira através dos textos*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MONTEIRO, Clóvis. *Esboços de história literária*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961.

MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. (Coleção Biblioteca Básica Brasileira).

MORE, Thomas. *A utopia*. Org. George M. Logan e Robert M. Adams. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. ed. rev. ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLAC – Oficina Literária Afrânio Coutinho. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1990.

PAPAVERO, Claude G. Ingredientes de uma identidade colonial: os alimentos da poesia de Gregório de Matos. 2007. 467p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2007.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*: el poema. La revelación poética. Poesía e historia. 3. ed. México: FCE, 1972.

______. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PELLICER, A. C. *El barroquismo***.** Barcelona: Amaltea, 1943.

PEREIRA, Marcos José Santos. *Os versos satíricos de Gregório de Matos e Tobias Barreto***:** uma visão da sátira no Barroco e no realismo. [2000?] Disponível em: <http://www.webartigos.com/articles/1746/1/os-versos-satiricos-de-gregorio-de-matos-e-tobias-barreto-uma-visao-do-Barroco-e-do-realismo-no-brasil/pagina1.html>. Acesso em: 23 set. 2008.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética***.** 3. ed. São Paulo: Moraes, 1981.

______. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia: Ateliê, 2005.

______. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2008.

PINHO, Edith Pimentel. O português no Brasil: época colonial. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. p. 515-525. v. 1.

PINHO, Wanderley. A família de Gregório de Matos. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição James Amado, preparação e

notas de Emanuel de Araújo. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 1271-1272. v. 2.

PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. v. 1.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

______. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

QUEIROZ FILHO, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

QUEVEDO, Francisco de. *Antología poética*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2007.

______. *Prosa satírica*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

______. *Poesía*. Barcelona: Debolsillo, 2002.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SARDUY, Severo. El Barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Coord. e introd.). *América Latina en su literatura*. 17. ed. México: Siglo Veintiuno Ediciones, 2000. (Série, América Latina en su cultura).
SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUPS: Iluminuras: Fapesp 1995.

SEDYCIAS, João (Org.). *A América hispânica no imaginário literário brasileiro/Brasil en el imaginario literario hispanoamericano*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre – RS, São Paulo: L&PM, 1986.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: FTD, 1967.

______. Gregório de Matos. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. rev. at. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986a. (v. II – Parte II – estilos de época – Era Barroca/Era Neoclássica).

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 7. ed. rev. e atual. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1875 a 1972. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

THEODORO, Janice. *América barroca*: temas e variações. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Nova Fronteira, 1992.
TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. José Paulo Paes e Frederico P. de Barros. São Paulo: Cultrix, 1924.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VILLARI, Rosario (Dir.). *O homem barroco*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

WEINBERG, María Beatriz Fontanella de. La lengua española en América durante el período colonial. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993. p. 489-513. v. 1.

ZANINI, Marilurdes. *Gregório de Matos*: tradução ou plágio? [2000?] Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/GREGORIO%20DE%20MATOS.pdf>. Acesso em: 23 set. 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

